

Zum Organum des Codex Calixtinus

VON WALTHER KRÜGER, BAD SCHWARTAU

In seinem Aufsatz *Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik* (AfMw XIV, 1957, S. 230ff.) hat Ewald Jammers auf die Alternative hingewiesen, vor die sich die Forschung gegenüber der Aufgabe, die Mehrstimmigkeit der St. Martial-Epoche aus der originalen Notation zu übertragen, gestellt sieht. Diese Alternative ist durch die Entscheidung gegeben, sich entweder mit einer diastematischen Übertragung der Stimmen zu begnügen und damit der Forderung der wissenschaftlich strengen Quellenedition gerecht zu werden, oder aber darüber hinaus eine rhythmische Deutung der Stimmen zu unternehmen. Beide Wege schließen Vor- und Nachteile in sich ein. Der erste hat den Vorteil der philologisch einwandfreien „Objektivität“, zugleich aber den Nachteil, die Werke in einer Form vorzulegen, die nicht der faktischen authentischen Gestalt entspricht. Der zweite Weg andererseits schließt den Vorteil in sich, der authentischen Gestalt mit einem mehr oder weniger großen Wahrscheinlichkeitsgrad zu entsprechen. Aber zugleich birgt dieser Weg den Nachteil in sich, Objektives mit Subjektivem insofern zu vermischen, als eben die rhythmische Formgebung nicht mehr als eine „Interpretation“ sein kann. Es ist Jammers zu danken, daß er für Einschlagung des zweiten Weges eine Lanze gebrochen hat, indem er schreibt (S. 251): „Auf der anderen Seite: wollen wir im Ernste eine Musikgeschichte ohne Musik betreiben, indem wir dann hier wenigstens etwas ‚Sicheres‘ aussagen? Die Neigung hierzu besteht sicherlich bei manchem Forscher; der Wunsch, sich nicht zu beflecken mit nicht restlos beweisbaren, mit irgendwie doch subjektiven, suspekten Interpretationen liegt zu nahe . . .“ Zugleich betont er die Notwendigkeit einer vielfältigen Wiederholung solcher Interpretationsversuche (S. 250): „Nur durch immer neue Interpretationsversuche kommen wir der Wahrheit, der idealen Interpretation, näher.“

Hier ist beabsichtigt, einen Beitrag zur Lösung dieser Aufgabe durch rhythmische Interpretation zweier Organa aus dem Codex Calixtinus der Wallfahrtskirche Santiago de Compostela in Nordwestspanien zu liefern und außerdem eine über die Zweistimmigkeit hinausgehende Mehrstimmigkeit nachzuweisen.

Die überwiegende Mehrzahl der Organa des Codex Calixtinus¹ weist als gemeinsames Stilmerkmal ein mehr oder weniger großes zahlenmäßiges Übergewicht der Töne der Oberstimme (Organalis) zur Grundstimme (Principalis) auf. Hier sei zunächst ein Beispiel ausgewählt, in dem diese Tonzahldiskrepanz besonders groß ist:

¹ Wichtigste Spezialliteratur:

Guido Maria Dreyes, *Analecta Hymnica medii aevi*, XVII, *Hymnodia hiberica. Liturgische Reimoffizien. Carmina Compostellana*, Leipzig 1894.
Friedrich Ludwig, *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie*. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XIX, 1905. Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sogenannten Codex Calixtinus*, Freiburg (Schweiz) 1931. *Liber sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, 3 Bände, Santiago de Compostela 1944. Musikalischer Teil: Dom German Prado (Band II und III). Armand Machabey, *Notations musicales non modales des XIIe et XIIIe siècles* (3. version), Paris 1957–1959, S. 35 ff. Higinio Anglés, *Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik*. In: Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961, S. 91 ff. Bruno Stäblein, *Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?* In: Festschrift Friedrich Blume, Kassel usw. 1963, S. 340 ff. Leo Treitler, *The Polyphony of St. Martial*. In: *Journal of the American Musicological Society* 1964, S. 29 ff.

der *Benedicamus-Tropus* „*Vox nostra resonet*“, für den der Codexschreiber einen Magister Johannes Legalis in Anspruch nimmt.

Wie das Faksimile² erkennen läßt, durchziehen das Doppelnutenliniensystem drei Gliederungsstriche im gleichen Stärkegrad, außerdem aber noch nahe hinter dem dritten Gliederungsstrich ein weiterer, kräftigerer. Ob dieser kräftigere Gliederungsstrich vom Schreiber irrtümlich gezogen und nachträglich durch den schwächeren Strich links daneben ersetzt worden ist, ohne den kräftigeren Strich durch Rasur zu löschen, kann nur vermutungsweise angenommen werden. Der schwächere Strich steht jedenfalls, vom Text her gesehen, an der sinngemäßerer Stelle (vor der Silbe „to“). Deshalb habe ich diesen und nicht den kräftigeren in der Übertragung berücksichtigt.

Es gilt zunächst, die diastematisch einwandfrei zu entziffernden Neumen in moderne Noten zu übertragen, ohne auf das Problem der Rhythmik einzugehen. Eine andere Frage erfordert dagegen schon jetzt ihre Beantwortung: die Frage nach der richtigen Zuordnung der Töne der Organalis zu denen der Principalis. Unbedingt nötig scheint mir zu sein, daß diese Zuordnung streng nach dem handschriftlichen Befund zu erfolgen hat. Grundsatz ist demnach: Neumen, die übereinanderstehen, sind im Sinne des Zusammenklangs zu verstehen, einerlei um welches Intervall es sich handelt. So steht z. B. senkrecht über dem letzten Ton *g* der Principalis der Ton *e* der Organalis, und es folgen dann noch insgesamt elf Töne. Die bisher vorliegenden Übertragungen³ weichen von diesem Grundsatz hier und an anderen Stellen ab und setzen zum letzten Ton der Principalis *g* auch den letzten Ton der Organalis *g*, so daß die 14 Töne auf das *f* der Principalis entfallen.

Es handelt sich faktisch um ein figuriertes Ausklingen der Organalis über dem Schlußton der Principalis, wie es der Autor des *Speculum Musicae* (Coussemaker, Scriptor. II, S. 385) beschreibt: „... ut in floraturis in penultimis, ubi sopra vocem unam tenoris in discantu multe sonantur voces“.

Diese Frage der richtigen Zuordnung der Töne ist von so grundlegender Bedeutung, daß ihre Erörterung über den vorliegenden Spezialfall hinaus dringlich erscheint. Ein Abweichen vom handschriftlichen Befund könnte nur dann als berechtigt angesehen werden, wenn eine Nachlässigkeit des Schreibers anzunehmen ist. Tatsächlich ist in der Forschung dieser Gedanke einer nicht „exakten“ Zuordnung der Töne von Principalis und Organalis im Organum der St. Martial-Epoche geäußert worden, so z. B. von Heinrich Husmann⁴ speziell hinsichtlich der St. Martial-Handschriften. Obgleich er das Manuskript der Organa des Codex Calixtinus in dieser Hinsicht als „sehr viel zuverlässiger“ bezeichnet, weicht er doch in seiner Übertragung des *Kyrie Cunctipotens genitor* außerordentlich weit vom handschriftlichen Befund abweichenden Ton der Organalis zugeordnet. In anderem Zusammenhang⁵ motiviert Husmann derartige Abweichungen mit der Tendenz der Erzielung „besserer Zusammenklänge“, wobei er unter „besser“ „konsonanter“ ver-

² Fol. 187v. Vgl. Prado, a. a. O. Bd. II, S. XXXII.

³ Bei P. Wagner, a. a. O. S. 116; Prado, a. a. O. II, S. 73; außerdem bei Heinrich Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 96.

⁴ Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit. In: Das Musikwerk, Beispielsammlung zur Musikgeschichte, S. 6 f.

⁵ In MGG, Artikel *Cantus firmus*, Sp. 788.

steht. So stellt er z. B. vierzehnmal den Oktavklang her, und zwar siebenmal an Stelle der Sexte, dreimal an Stelle der Septime, zweimal statt der Quinte und einmal statt der Quarte. Das Tonzuordnungsverfahren erfolgt bei Husmann nun so, daß in der Organalis ein „besserer“ Zusammenklang zum jeweiligen Ton der Principalis gesucht wird, wobei dieses Vor- bzw. Rückverlegen bis zu sechs Tönen Differenz beträgt. Durch diese mit Textierung der (faktisch instrumentalen) Organalis verbundenen Manipulation ergibt sich ein ungleichzeitiger Textsilbenvortrag, so daß die Komposition einen quasi motettischen Charakter erhält. Mit Recht fordert Machabey (a. a. O. S. 51) gleiche Zeitwerte für alle cantus firmus-Töne dieses Organum. Übrigens deuten die zusätzliche Quinte über dem 1. cantus firmus-Ton sowie die Oktave über dem 1. Ton des Abschnitts „*Amborum sacrum*“ auf Doppelgriffe (falls nicht Mixturen), jedenfalls auf Instrumentalpraxis auch der Principalis hin. Über diesem an die zahlenmäßig streng gemessene Folge der Säulenordnung eines romanischen Doms der gleichen Zeit gemahnenden Fundament erhebt sich die Organalis, deren Töne sich subdividierend den cantus firmus-Tönen unterordnen.

Wer dem Codexschreiber den Vorwurf der unexakten, nachlässigen Schreibweise machen will, muß diese „Unexaktheit“ beweisen. Aber der Konsonanz- bzw. Dissonanzgrad, der sich nach dem handschriftlichen Befund ergibt, ist jedenfalls kein Beweis! Eine etwaige Berufung auf die Konsonanzverhältnisse in der Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Epoche wäre nicht stichhaltig, denn es geht nicht an, die satztechnischen Eigentümlichkeiten einer annähernd drei Generationen jüngeren Kunst vergleichsweise heranzuziehen.

Auf das Vorkommen dissonanter Zusammenklänge in den Organa der St. Martial-Handschrift Paris NB lat. 1139 weist Leo Treitler, *The Polyphonie of St. Martial*, a. a. O. S. 39, hin: „MS 1139 has parts frequently rubbing up against one another and clashing in seconds and sevenths . . .“

Während es bei der Erörterung all dieser Fragen darum geht, wie das Original zu übertragen ist, hat Thrasybulos Georgiades (*Musik und Schrift*, München 1962) der Methode der Übertragung überhaupt das Recht abgesprochen. Er schreibt (S. 22 f.): „Was wurde an der Komposition des Mittelalters vor allem anderen zu- rechtgelegt, mißverstanden? Die musikalische Schrift. Die originale Notierung wurde in moderne ‚übertragen‘, wie man sagt. Aber eine musikalische Schrift wird dadurch gefälscht. Man kann sie ebensowenig in eine andere übersetzen, wie eine Bergroute in einen Segelboot-Reiseplan.“

Es ist hier nicht der Ort, zu diesem harten Wort „Fälschung“, mit dem das Verdammungsurteil über die Übertragungsbemühungen mehrerer Forschergenerationen gefällt wird, ausführlich kritisch Stellung zu nehmen. Nur dies: wenn dieses Wort als berechtigt gelten soll, müßten in jeder Publikation über mittelalterliche Musik die Notenbeispiele in Faksimile-Reproduktion wiedergegeben werden. In praxi stößt aber schon pecuniae causa dieses Verfahren auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Wie steht es ferner mit der Korrektur der angeblichen oder wirklichen „Nachlässigkeiten“ bzw. Irrtümer des Originals? Schon sie machen doch eine korrigierte „Übertragung“ notwendig! Im übrigen: ist nicht die Notations-

übertragung in Analogie zur Übersetzung eines Originaltextes in eine andere Sprache zu setzen? Bei allen Nachteilen, die jede Übersetzung mit sich bringt: wer unternimmt es, sie deswegen als „Fälschung“ zu bezeichnen?

Georgiades wendet sich ferner gegen die Fiktion einer „authentischen“ Wiedergabe. Um nur vom Codex Calixtinus zu sprechen (der ja im übrigen kein Original, sondern eine Kopie ist): gewiß läßt die nicht rhythmische Notationsform erkennen, daß die Rhythmisierung (speziell der Organalis) „ad placitum“, also improvisatorisch-variabel erfolgte. Aber es bleibt doch für den Forscher die Aufgabe, sich um die Rekonstruktion dieser variabel gehandhabten ursprünglichen (also authentischen) Aufführungspraxis zu bemühen!

Wie steht es nun mit dem authentischen Rhythmus der Principalis? Daß die Principalis des „*Vox nostra resonet*“ eine rhythmische Gestalthaftigkeit verlangt, ergibt sich einerseits aus der rhythmischen Versform des Textes, zum anderen aus der liturgischen Funktion des in Strophenliedform komponierten Werkes als Conductus im ursprünglichen Sinn von „Geleitmusik“ zu einem Bewegungsvorgang. Von hier aus erweist sich, daß die drei Gliederungsstriche neben ihrer textgliedernenden Bedeutung die musikalische Bedeutung von Taktstrichen haben.

Prado⁶ hat festgestellt, daß Grundstimmen von Conductus des Codex ihren Ursprung in Tanzweisen aus Toledo und Sevilla haben. Speziell für die Grundstimme des Conductus „*Ad superni regis*“ (fol. 186^r) weist er die Abhängigkeit von einem galicischen Tanz für Dudelsack nach. Zugleich betont er die rhythmische Gestalthaftigkeit der Conductus und nennt als Paradigma „*Vox nostra resonet*“⁷, wenn auch diese Gestalthaftigkeit durch die Organalis etwas „belastet“ werde: „*En verdad, es imposible comprender como ciertas danzas y conducti hayan podido tener un ritmo que no fuese estrictamente metrico. Muy rigurosamente medida es la rica melodia del folio 187, Vox nostra resonet, aunque un poco lastrada por su discanto recargado.*“

Mit diesem Schlußnebensatz Prados wird der Blick von der Grundstimme auf die Organalis gelenkt. Prado gebraucht den bildlichen Vergleich einer „Last“, die der Grundstimme durch die Organalis aufgebürdet wird, genauer gesagt der Rhythmik der Prinzipalis. Auf die seit Peter Wagners Vorgang von verschiedenen Forschern ausgesprochene Ansicht, daß die Rhythmik der Prinzipalis — um im Bilde Prados zu bleiben — unter dieser Last „zusammenbricht“ und daß auf diese Weise das „Haltetonorganum“ entsteht, kann hier nicht nochmals eingegangen werden⁸. Aber schon die Tatsache, daß eine solche Zerstörung der originären Rhythmik der Principalis durch die Organalis zugleich auch die Funktion der Komposition, näm-

⁶ A. a. O., Band II, S. LIX.

⁷ A. a. O., Band II, S. L.

⁸ Vgl. meine bisherigen einschlägigen Arbeiten: *Jubilemus, exultemus! Aufführungspraktische Fragen zu einem weihnachtlichen Organum*. In: *Musica VI/1952*, S. 493. *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepode*. In: *Kongreßbericht Bamberg 1953*, S. 240 ff. *Zur Frage der Rhythmik des St. Martial-Conductus „Jubilemus“*. In: *Die Musikforschung IX, 1956*, S. 185 ff. *Wort und Ton in den Notre-Dame-Organen*. In: *Kongreßbericht Hamburg 1956*, S. 135 ff. *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit*. In: *Die Musikforschung IX, 1956*, S. 419 ff., X, 1957, S. 219 ff., S. 397 ff., S. 497 ff., XI, 1958, S. 177 ff. *Die authentische Klangform des primitiven Organum* (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 13) Kassel und Basel 1958. *Zur Wiederkehr des Organum. Älteste und jüngste Mehrstimmigkeit*. In: *Musica IX, 1955*, S. 6 ff.

lich ihren Charakter als „Geleitmusik“ zerstören würde, erweist die Unmöglichkeit dieser These⁹.

Aus diesem Sachverhalt ergibt sich, daß der Tonreichtum der Organalis sich der Principalis durch mehr oder weniger weitgehende Notenunterteilung anzupassen hat. Das Ergebnis ist folgende rhythmische Interpretation des Werkes:

8 1. Vox no - stra re - so - net Ja - co - bi in - to - net
 2. Cle - rus cum or - ga - no Et plebs cum tym - pa - no
 3. Car - mi - ne de - bi - to Psal - lat pa - ra - cli - to
 4. Hoc om - nes ter - mi - no Lau - des in can - ti - co

8 'Lau - des cre - a - to - ri.
 Can - tet red - em - pto - ri
 Id est so - la - to - ri
 Di - ca - mus do - mi - no

Da nicht nur die Rhythmik, sondern auch das originäre Tempo der Principalis erhalten bleibt, ergibt sich für die Organalis eine ziemlich schnelle Bewegung, die nicht vokale, sondern instrumentale Ausführung fordert.

Es gilt nun, die Argumente anzuführen, die die organale Instrumentalpraxis nicht nur dieses Werkes, sondern auch anderer Organa des Codex Calixtinus stützen können. Zu denken gibt zunächst die zweite Strophe des „Vox nostra resonet“, die auf Existenz einer Instrumentalpraxis schließen läßt: „Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori.“ Für eine Instrumentalbestimmung vieler Organa-

⁹ Wie schon der Name sagt, ist die Principalis Hauptstimme. Und diese Hauptstimme hat vor der Organalis auch den zeitlichen Primat. Auf die Herkunft von Conductusgrundstimmen aus Tanzmelodien wurde schon hingewiesen. Im übrigen finden sich verschiedene Grundstimmen auch im einstimmigen musikalischen Teil des Codex, zu denen nachträglich die Organalis hinzukomponiert wurde. Handelt es sich einerseits um interessante Ausnahmen von der Regel der Cantus-firmuslosigkeit der Conductusgattung, so folgt andererseits aus diesem Sachverhalt, daß sich die Organalis nach der Principalis zu richten hat und nicht umgekehrt. Ewald Jammers dagegen geht grundsätzlich von der Organalis aus und schreibt (*Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 23, Anm. 20): „Ausgangsort ist also die Organalstimme. Das ergibt sich zum Teil aus den bisherigen Arbeiten des Verfassers. Das ist aber auch bei dem melodischen Übergewicht dieser Stimme in den ausgewählten Gesängen dieses Abschnittes gestattet. Das soll nicht besagen, daß nicht ein anderer Autor bei gehöriger Umsicht vom Tenor und seinen Klangfolgen hätte ausgehen können. . . .“ Toleranz in allen Ehren: hier aber gibt es kein „sowohl—als auch“!

¹⁰ Prado überträgt die Neumen der Organalis vor dem abschließenden g: h—a—g—a, Bessler dagegen: h—a—a—g (Plica).

Oberstimmen des Codex sprechen ferner ungewöhnliche Tonhöhe, außerordentlicher Ambitus und große Intervallsprünge (Septime, None und sogar Dezime). Über den speziellen Verwendungszweck der Organa des Codex schreibt Anglès¹¹, daß diese „während der liturgischen Feiern der internationalen Pilgergruppen zur Auf-führung kommen sollten“. In dieser Hinsicht ist interessant, daß der Chronist des Codex berichtet, die Pilger pflegten in der Kathedrale nach Nationalitäten Aufstel-lung zu nehmen und unter Beteiligung von — aus der Heimat mitgebrachten — Instrumenten andächtige Lieder zu singen¹².

Als Beispiel eines Organum, in dem die Organalis eine im Verhältnis zur Princi-palis nur geringfügig größere Tonzahl aufweist, sei der einem *Magister Goslenus*, *episcopus Sussionis* zugeschriebene *Benedicamus-Tropus „Gratulantés celebremus festum“* ausgewählt (fol. 185^v).

Der Text gliedert sich in vier Strophen (mit zusätzlicher „*Domino*“-Clau-da), die aus jeweils zwei Zehnsilbern bestehen. Die durch beide Notenliniensysteme laufen-den Gliederungsstriche heben die formale Einheit jeweils eines Zehnsilbers hervor. Doch ist zu bemerken, daß der Gliederungsstrich zwischen der zweiten und dritten und vierten Strophe fehlt.

Es folge gleich meine Interpretation¹³:

8 1. Gra-tu-lan-tes ce-le-bre-mus fe-stum di-em lu-ce

(5) 8 di-vi-na ho-ne-stum. 2. Haec est di-es Ja-co-

11 In seinem Aufsatz *Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert*, AfMw XVI, 1959, S. 8.

12 Vgl. Walter Muir Whitehill, *El Libro de Santiago*, Band III, S. XXXI der in Anm. 1 des vorliegenden Auf-satzes zitierten Publikation des Codex Calixtinus. Im gleichen Band gibt G. Prado S. LIII folgenden interessan-ten aufführungspraktischen Hinweis: „De manera semejante, el Codex incluye varias piezas polifónicas propias para procesiones solemnes, acompañadas de danzas y música instrumental“.

13 Bisherige Übertragungen: Dreyes, a. a. O., Nr. XIV, S. 231 f.; Hugo Riemann, *Handbuch der Musik-geschichte* I, 1, Leipzig 1904, S. 150 f. (rhythmisierte Fassung); Wagner, a. a. O., S. 113; Prado, a. a. O., Band II, S. 70; Ludwig, a. a. O. Ferner gibt Ludwig in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, 1. Aufl., S. 150 den Schluß ab Takt 22 in einer rhythmisierten Fassung wieder, die im wesentlichen mit meiner rhythmischen Interpretation übereinstimmt. H. Anglès, *Die Mehrstimmigkeit . . .*, S. 96 f. B. Stäblein, a. a. O. S. 359 (Teilübertragung mit modal interpretiertem Schluß). A. Machabey, a. a. O. S. 18 und 41.

(10) (14) 15)

8 bi in - si - - gnis il - lu - stra ta sig - nis e - jus

(15)

8 di - gnis. 3. Quem pre - ca - mur, du - cat ut ad cae - los

8 de - can - tan - tes e - jus Chri - sto me - los. 4. Sus - ci - pi - ens

(20) (16) 17)

8 gra - ci - am de ce - - lis Be - ne - di - cat er - go plebs fi -

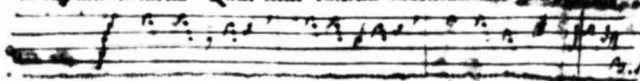
(25) (18)

8 - de - lis Do - - - - - mi - no.

*) Bis zum Schluß durchgehaltener Bordun.

14 Drees und Ludwig übertragen diesen Abschnitt der Organalis eine Terz zu hoch.
 15 Prado überträgt — wohl mit Rücksicht auf die analoge Stelle Takt 22 — *b rotundum*. Takt 22 ist das *b rotundum* aber extra vorgeschrieben, Takt 10 nicht! Übrigens entsteht durch das *b rotundum* eine befremdliche Querstandswirkung zur Organalis.
 16 Vgl. Anm. 14.
 17 Vgl. Anm. 15.
 18 Bei Drees eine Terz zu hoch.

actum. Tandem p dei filio sub herode magro. De obitu matris
benedicamus domino. Nam herodes iustus fuit in proli matris. De
militare sybia etat ede collega. Adm datur cuncta sacra dei
mili. Veni docere populu docellat apostoli. De mat rui
et supant et ficut. Quis ficut edunt. Adm datur cuncta sacra dei



et vocat resonat sacra matris. Laudet
Clerus cu organo et plebs cu campano canet redempti.
Cantus debet psallat pando id est saluti. Hoc omni anno
Laudet in annis decantat domino.

Faksimile-Reproduktion des Organum „Vox nostra resonet“



Faksimile-Reproduktion des Organum „Gratulantes celebremus festum“

offen, ob die Notenwertunterteilung nur für das Instrument bestimmt war, während sich die Singstimme auf die Noten *h* bzw. *a* beschränkte.

Besondere Beachtung verlangt das *c*, das vor der ersten Note *g* des 1. Taktes steht. Ich interpretiere dieses *c* als Bordun-Grundton, der bis zum Schluß auszuhalten ist. Auch andere Organa des Codex weisen zusätzliche Neumen auf, die zum Teil als Doppelgriffe, zum Teil aber auch im Sinn des Bordun zu verstehen sind.

Marius Schneider (*Wurzeln und Anfänge der abendländischen Musik*, Kongreßbericht New York 1961, S. 166) schreibt: „Ein von Anfang bis Ende eines Stückes durchklingender Bordun ist mir aus der mittelalterlichen Musik nicht bekannt, obgleich manche *Benedicamus*-Sätze ihren Grundton sehr weit ausdehnen.“ Ewald Jammers andererseits hat wiederholt auf die große Bedeutung der Bordunpraxis hingewiesen und in scheinbarer Ermangelung der Möglichkeit, diese Praxis aus den Quellen zu erschließen, einige von ihm konstruierte Beispiele gegeben²¹. Er fügt hinzu, daß diese Beispiele natürlich „völlig hypothetisch“ blieben. Es ist nun höchst bedeutsam, daß die Bordunpraxis sich eben doch aus den Quellen belegen läßt. Ich beabsichtige, diese Belege umfassend zum Gegenstand eines anderen Aufsatzes zu machen. Hier nur einige Hinweise zur Frage des Borduninstruments.

1. Die Bordunpraxis ist u. a. als ein Spezifikum der für das Weihnachtsfest bestimmten Organa anzusprechen. Wie die bildnerischen Gestaltungen der Weihnachtsszenen häufig das Pastorale-Motiv der Dudelsack spielenden Hirten einbeziehen, so hat der Dudelsack als Hirteninstrument kat exochen auch im weihnachtlichen Gottesdienst Eingang gefunden²².

2. Daß das Weihnachtsgraduale „*Viderunt omnes*“ aus dem Ms. Paris NB lat 3549 Bordunpraxis fordert, läßt die — keinesfalls rein ornamental zu verstehende — Form der Initiale erkennen: hier liegt sogar Quint-Doppelbordun vor²³! Übrigens läßt auch das Ms. des Weihnachts-Conductus „*Jubilemus, exultemus*“ (Paris NB lat 1139) die Forderung eines (Grundton-)Bordun (isoliert stehendes punctum vor Textbeginn) erkennen. In meiner Übertragung (Kongreßbericht Bamberg) habe ich diesen Sachverhalt noch nicht berücksichtigt.

3. Das der *cantus prius factus* des „*Ad superni regis*“ aus dem Codex Calixtinus auf einen galicischen Tanz für Dudelsack zurückzuführen ist, wurde bereits erwähnt.

4. Der Conductus „*Gratulantes*“ bezieht sich textlich auf das nach altspanischer Tradition am 30. Dezember — also noch in weihnachtlicher Zeit — gefeierte Hauptfest des hl. Jacobus (allerdings zielte damals die Tendenz daraufhin, dieses altspanische durch das römische Jacobusfest am 25. Juli zu ersetzen).

²¹ *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 72; ferner *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg 1962, S. 194 f. Nachdem Jammers bereits in früheren Publikationen die Instrumentalpraxis in der frühen Mehrstimmigkeit anerkannt hat, geht er in seiner letztgenannten Veröffentlichung noch weit darüber hinaus. Die entsprechenden Thesen habe ich in meinen in Anm. 8 zitierten Arbeiten aufgestellt. Hier erscheint es sachlich berechtigt und notwendig, auf die Tatsache hinzuweisen, daß keine meiner Publikationen in den einschlägigen MGG-Artikeln (*Organum*, *Leonin*, *Perotinus*, *Notre-Dame-Epöche*, *Sr. Martial* usw.) erwähnt wird, obgleich diese Enzyklopädie doch die Aufgabe umfassender Information hat. Daß das „Melismendogma“ unhaltbar ist, hat jedenfalls nun auch Jammers in seinen hochbedeutsamen Ausführungen erwiesen!

²² Vgl. Edward Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, S. 50.

²³ Vgl. Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 228 (Faksimile).

5. Als ein stummer Zeuge für die Verwendung des Dudelsacks im weihnachtlichen Gottesdienst darf der dieses Instrument spielende Engel an einem Kapitell im Kreuzgang der Abteikirche Ripoll (Katalonien) aus dem 12. Jahrhundert angesehen werden²⁴.

6. Der etwaige Einwand, daß der Dudelsack des 12. Jahrhunderts noch keine gesonderte Bordunpfeife hatte, wäre nicht stichhaltig. Vielmehr stellt sich der Dudelsack dieser Frühzeit als reines Borduninstrument mit nur 3 bis 4 Grifflöchern dar.

Während Peter Wagner ein denkbar scharfes negatives Werturteil über die Organa des Codex Calixtinus gefällt hat und meint, „daß unter den Discantisten des Codex Calixtinus keiner den Anspruch erheben könnte, als ein Meister seiner Kunst im Andenken der Nachwelt zu leben“²⁵, bewertet Anglès genau umgekehrt diese Organa nicht nur positiv, sondern äußert, sie (genauer gesagt einige von ihnen) überträfen „an Schönheit die zweistimmigen Organa des Pariser Magister Leoninus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts“²⁶. Das jüngste, von B. Stäblein (a. a. O. S. 360) gefällte Urteil ist dagegen wieder negativ. In Bezug auf „Ad superni regis“ spricht Stäblein von dem „Eindruck einer nicht auf der Höhe stehenden Kunst“. Und weiter: „Das sollte erst mit den Notre-Dame-Kompositionen grundlegend anders werden. Erst mit ihnen ging die Führung . . . an den frischeren und ungeschwächten Norden über.“ Auf die Ursache dieser Widersprüche in Werturteilen kann hier nicht eingegangen werden. Jedenfalls dürften die in diesem Aufsatz vorgenommenen aufführungspraktischen Interpretationen dazu beitragen, die Organa des Codex Calixtinus als vollwertige Kunstwerke erscheinen zu lassen.

Satzstrukturen der Klaviermusik im 18. und 19. Jahrhundert

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

*« Il faut demeurer d'accord que les pièces faites exprès
pour le clavecin y conviendront toujours mieux que les
autres. »*
(Fr. Couperin)

Nach einer Gegenüberstellung Franz Liszts soll der Klaviermusik innerhalb der Tonkunst die gleiche Bedeutung zukommen wie dem Stich in der Bildkunst. Dieser Vergleich zielt offenbar auf die Fähigkeit des Klaviers zur Reproduktion, standen doch „Bearbeitungen“ von Orchesterwerken, Operausschnitten, Liedern usw. im beherrschenden Vordergrund der Klavierabendprogramme wie des Publikationswesens der Liszt-Ära. Wie aber der Stich sich nicht bloß auf die Funktion des Nachbildens beschränkt, sondern daneben sich zu einer Kunsttechnik mit eigenen Gesetzen emanzipiert, so entwickelt auch die Klaviermusik eigene Darstellungsformen und Inhalte. Dürers Stiche sind ebenso wenig wie Bachs Klavierfugen bloße Nachahmungen noch Bearbeitungen. Gerade der Versuch der Übertragung ergibt ganz

²⁴ Vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, Abbildung 54.

²⁵ A. a. O., S. 172.

²⁶ A. a. O., S. 10.

evident, daß in beiden Fällen Inhalt wie Gestaltwiedergabe einen spezifischen Typus erwirken. Sein künstlerischer Rang wird nicht zuletzt dadurch bestätigt, in welchem Maße die Grenzen der eigenen Gesetzmäßigkeit gewährleistet bleiben. Überdies wurde in jüngster Zeit dank fortschreitender Vervielfältigungstechnik der reproduzierende Anteil in beiden Kunstgebieten immer geringer; Farbdruck und Schallplatte ermöglichen ein sehr viel näheres Verhältnis zum Original und haben aus dem häuslichen Musizieren das früher beliebte vierhändige Arrangement von Sinfonien u. dgl. ebenso verdrängt wie die Schwarzweiß-Nachbilder als Wandschmuck. Auge und Ohr wurden kritischer, und der Sinn für Originäres anspruchsvoller.

Trotzdem bleibt Liszts Zuordnung in einem allgemeineren Sinne für die Klaviermusik gültig: umfaßt doch deren Bereich insgesamt wohl ebenso viel Übernommenes wie Eigenentwickeltes. Gerade diese Dualität zwingt, den Zugang zu klavieristischen Strukturen durch Voraussetzungen einzuschränken. Denn es ist nicht zugänglich, Klaviermusik als eine in sich geschlossene Kategorie gegenüber anderer Instrumentalmusik abzugrenzen. Das ist für die Frühstufen, wo das Klavier (als Tasteninstrument im engeren Sinne) in den allgemeinen Bezirk des „di sonar“ oder des „di tastar“ eingeordnet blieb, noch weniger möglich als für spätere Stadien. Denn selbst als im selbständigen Spielstück (Präludium, Tokkata) eigene Satzstrukturen bereitlagen, wurden Formen wie die Suite, Fuge, Sonate usw. zunächst assimilierend übernommen, ehe sie als Klaviersuite, Klavierfuge oder Klaviersonate einen spezifischen Typus entwickelten. Dabei formt der Prozeß von der Nachahmung zur Individuation immer wieder allgemeine Instrumentalismen in spezifische Klavierdiktation um. Es kennzeichnet das Bewußtwerden dieser Verselbständigungstendenzen, daß sich die Mittel zur Einschmelzung etwa der primär orchestralen Ouvertüre und Sinfonie bereits im 18. Jahrhundert erschöpften, wogegen das Klavierkonzert schon in Bachs beispielgebender Fassung eigene Züge entwickelte. Außerdem begünstigte der Vorzug der Wiedergabe durch einen einzelnen Spieler die Beanspruchung des Klaviers in einem Umfang, wie ihn kein anderes Instrument aufzuweisen hat. Und schließlich wirkt noch die Unterordnung, zu der die Continuo Praxis verpflichtet hatte, auch nach der Generalbaßzeit nachhaltig der Verbreitung eigener Spielformen entgegen. So steht die Gestaltung des Klaviersatzes immer wieder vor der Alternative, entweder die Struktur der Vorlage nicht anzutasten, wie im Klavierauszug, oder aber die musikalischen Inhalte in klavieristischer Neuformung wiederzugeben¹. Diese Aufgliederung erweist sich für die Darstellung klavierstruktureller Prinzipien als methodisch notwendig, denn nur so wird das Spezifische gegenüber dem Allgemeinen erkennbar und läßt sich mittels des Maßstabes der Übertragbarkeit am ehesten veranschaulichen.

Die Situation der Klaviermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mag durch eine bisher nicht ausgewertete Äußerung Matthesons angedeutet sein, die sich in ihrem kritischen Vorbehalt gerade gegen die Neuerungen richtet, durch die die Klaviermusik sich jetzt mehr denn je von anderer Instrumentalmusik absondert: *„Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier mit gutem Beifall*

¹ Vgl. hierzu den Aufsatz des Verfassers *Übertragung und Umformung*, Mf XII, 1959, S. 274 ff.

zu setzen: *bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herten. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art der Gemüths-Bewegung, die nicht selten der Neid gebietet; ob man gleich sagt, ihre eigene Mutter sey die Unwissenheit. Die Frantzosen werden nun auch in diesem Sonaten-Handel... zu lauter Italienern; es läufft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen hinaus, und ist nicht natürlich*². Hieran interessiert vornehmlich die kritische Absage gegen das Entstehen klaviereigener Spielformen in einer bis dahin Streichern und Bläsern vorbehaltenen Gattung. Matthesons Einschränkung ist sogar besonders rigoros: „*Alles, was auf dem Claviere gespielt wird, theilet sich in zweierley Arten: in Hand-Sachen und Generalbass*“³. Seine Reaktion verschließt sich also dagegen, im Klavier mehr zu sehen als ein Werkzeug zum Studium, ein Hilfsmittel des Komponisten und ein Füllsel im Ensemble.

Gerade gegen diese Unterordnung richtet sich François Couperins Anspruch einer Autonomie: *« Cet instrument a ses propriétés, comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle pas ses tons, si les batements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages, qui sont la précision, la nététe, le brillant et l'étendue »*⁴. Es ist das unbestreitbare Verdienst Couperins, das Klavieristische gegenüber allgemeiner Instrumentalpraxis – und nicht nur der der Orgel – ebenso scharf abgegrenzt wie präzise bezeichnet zu haben. Niemals vorher sind Kompositionen, *„qui réussissent assés bien sur cet instrument“*, so eindeutig und klar charakterisiert worden: *„ce sont ceux ou le dessus, et la basse travaillent toujours“*. Und dieses *„travailler“* wird sogar noch genauer umrissen als *„joindre les parties lutées et sincopees, qui conviennent au clavecin“*. Gerade dieser letzte Hinweis trifft den eigentlichen Kern der spezifischen Klavierendiktion: das Miteinanderverbundene (luter = kitten) und das Nacheinandergespielte sollen eine Synthese bilden in einer Spielform, die geschlossene Akkorde und gleichzeitige Anschläge weitgehend ausschaltet zugunsten einer Umschreibung, die die einzelnen Töne zum Zusammenklang komplementiert⁵. Schon Couperins Schreibweise veranschaulicht dieses auflösende Detaillieren etwa in Begleitformen, wie sie auch im Thema von Bachs Goldbergvariationen (BWV 988) wiederkehren. Diese Technik verliert später die Genauigkeit der Schreibweise, ohne aber auf die effektive Bindung zu verzichten. Denn Philipp Emanuel Bach räumt ausdrücklich ein: *„Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan man zugleich mit der gantzen Harmonie liegen bleiben...“*



² *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faksimile-Ausgabe Kassel 1954, S. 233 f.

³ a. a. O., S. 104.

⁴ *Oeuvres complètes*, hrsg. von M. Cauchie, Paris 1933, Bd. 1, S. 39 ff.

⁵ Das Komplementäre als wesentliches Prinzip der Klavieristik ist in vorliegender Arbeit als sich selbst ergänzende Klangumschreibung vertikal gemeint, während E. Kurth den Terminus vorwiegend als „*rhythmisches Ineinandergreifen der Satzstimmen*“ verstanden wissen will, also als zeitliche Horizontale des Gegeneinander (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berlin 2/1922, S. 357).

man erhält hierdurch ausser der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art“⁶. Hier schlägt Philipp Emanuel Bach eine Brücke zwischen zwei lange nebeneinander geübten Satzarten, der französischen Stimmen-differenzierung und der italienischen Figuration, wie sie schließlich als Alberti-Figur europäisches Gemeingut wird. Neu gegenüber dem früheren Schrifttum zur Klaviermusik ist aber hier die ausdrückliche Anerkennung der klanglichen Kontinuität bei solchen „Schleiffungen“. Selbst in der langsamen Bewegung – worauf Bach hinweist – ist dem in ein Nacheinander aufgelösten Akkordgefüge ein integrierendes Zueinander zugesprochen. Die Einzeltöne tendieren zum Klangkomplex, der auch vom Hörer als Ganzes adaptiert werden soll. Diese detaillierende Auflösung des Akkordganzen, ob arpeggierend oder figural-umschreibend, ist wohl das wesentlichste Spezifikum klavieristischer Satzgestaltung überhaupt.

Gerade in methodischer Hinsicht steht Philipp Emanuel Bachs *Versuch* Couperin sehr nahe. Gleich eingangs charakterisiert er die „zusammenhängende und propre Spiel-Art der Frantzosen“ damit: „die lincke Hand ist nicht geschont und an Bindungen fehlt es nicht“⁷. Ebenso wie Couperin beansprucht er eine Ausschließlichkeit in Satztechnik und Spielweise. Darum wehrt er sich gegen die Übernahme von „faulen oder gar Trommen-Bässen“; auch ihn erregen „Murkys und andere Gassenhauer“, weil hier „die lincke Hand bloss zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauch auf immer untüchtig gemacht wird.“ Schließlich läßt sein Unwille gegen „lauter Gehacke, Poltern und Stolpern“ erkennen, wogegen seine Vorwürfe sich im Grunde genommen richten: weil der Klavierspieler „alles ohne Unterschied vom Blatt wegspielen soll, es mag für sein Instrument gesetzt seyn oder nicht“⁸. Aus dem gleichen Grunde lehnt er sogar die „Singe-Arien“ ab, die zwar „zur Uebung des guten Vortrags geschickt sind, aber nicht zur Formirung der Finger“⁹. Dieser genaue Gegensatz zum oben mitgeteilten Zitat Matthesons entspricht völlig Couperins Forderung „après pour le clavecin“.

Aber auch der so viel deutlichere Nachdruck, mit dem Bach spezifische Klavierkunst abzugrenzen sucht, dringt nicht über einen beschränkten Kreis hinaus. Vor allem die Dilettanten bevorzugen weiterhin gerade nicht für Klavier konzipierte Literatur. Die zu ihrer Zeit verbreiteten *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* des beliebten Klavierpädagogen Antoine Bemetzrieder (Paris 1777) aus dem Kreise Diderots sehen noch ihren methodischen Schwerpunkt darin, den Schüler zur Stegreifübertragung der Harmonien in umschreibende Figuration alla Alberti hinzuführen, statt zu originaler Klavierliteratur anzuleiten. Auch im 19. Jahrhundert wird das Spannungsfeld der beiden rivalisierenden Prinzipien der Klaviermusik keineswegs ausgeglichen. Allerdings wird jetzt die Annexion klavierfremder Mittel mehr aus dem Ehrgeiz gefördert, das Klavier zum universalen Wiedergabemittel zu erheben (vgl. Beisp. 4). Robert Schumann geißelt solche Hybris aus nur zu berechtigtem Anlaß: „Das Klavier soll in seiner Weise, mit seinen Mitteln Massen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen und kann es, nur aber nicht, daß es

⁶ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Neuausgabe von W. Niemann, Leipzig 4/1920, S. 87 f.

⁷ a. a. O., S. 2 ff.

⁸ a. a. O., Vorrede.

⁹ a. a. O., S. 3 (§ 6).

wie ein *arrangiertes Orchestertutti aussieht, Tremolos in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl.*"¹⁰.

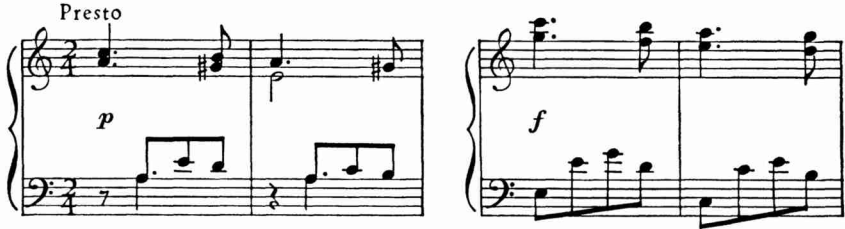
Aber auch wenn man diese virtuosens Grenzüberschneidungen ausschaltet, bleibt es notwendig, die beiden Strukturprinzipien beim Klaviersatz einander gegenüberzustellen. Darin soll keine wertende Absicht liegen. Bestätigt doch gerade das Nebeneinander von ausschließend individuellen wie von übertragbaren Satzformen nur um so mehr den Reichtum des Klaviers in seinen Aussagemöglichkeiten. So läßt sich Chopins *Prélude in c-moll* (Op. 28, 20) zwar in seiner geschlossenen Akkordik ohne Schwierigkeit in jede andere Besetzungsart übertragen — einschließlich des einzigen pianistischen Effekts durch den aufhellenden Nachklang im 13. Takt —, ist aber darum kein weniger echtes Klavierstück als die *c-moll-Etüde* (Op. 25, 12). Trotzdem sind die hier gewählten Mittel der Wiedergabe, die unmittelbar gegenständliche und die auflösend umschreibende Satzstruktur, nicht willkürliche Zutat, sondern dem Inhalt kongruent. Das zeigt sich besonders, wenn man die Spielformen beider Stücke untereinander austauscht: in umspielender Figuration verlören die festen Konturen des *Prélude* ihre plastische Strenge, und ohne ihren malerischen Faltenwurf erwiese sich die *Etüde* als melodisch wie harmonisch zu substanzlos für eine akkordische Wiedergabe.

Umschreibende Satzstrukturen beschränken sich nicht auf das sogenannte „Spielstück“, wo eine einzelne Ablauffigur im „*style d'une teneur*“ beibehalten wird. Vor allem im Durchführungsteil erster Sonatensätze gewinnen sie eine besondere Bedeutung, weil sich hier innerhalb dieser Form das eigentlich klavieristische am unmittelbarsten durchsetzt. In Mozarts Klaviersonate *C-dur* (KV 545) oder in Beethovens Klaviersonate *f-moll* (Op. 57) ersetzt figurales Wechselspiel die Durchführung, hier spielerisch rankend, dort emotional spannend. Dabei übernimmt die Spielfigur sogar die Funktion des motivischen Gegenstandes. Aber diese spielerische Ausrandung bleibt generell auf die Bezirke der Durchführung beschränkt, weil das Formgesetz der Sonate die Satztechnik in Exposition und Reprise zu schärfer profilierten Konturen verpflichtet. Das ausgesprochen klavieristisch konzipierte Spielthema wie zu Beginn von Beethovens Klaviersonate *G-dur* (Op. 14, 2) ist selten zu finden. So ist das erste Thema von Philipp Emanuel Bachs Klaviersonate *A-dur*¹¹ leicht für Orchester vorstellbar. Dem *Forte*-Beginn käme volle Besetzung zu, sogar womöglich noch mit Paukenmarkierung des ♪♪♪♪ , während die *Piano-Fortsetzung* nur von Streichern mit durchgehender Achtelbewegung der Bässe übernommen würde. Quantitativ gliedert zwar auch der Klaviersatz, bringt aber statt des

¹⁰ *Gesammelte Schriften*, hrsg. von M. Kreysig, Leipzig 5/1914, Bd. I, S. 453.

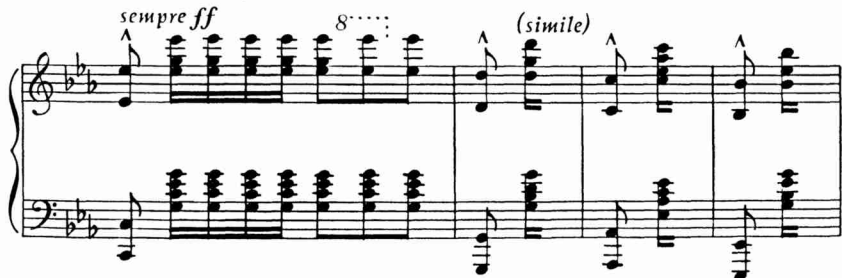
¹¹ I. Sammlung der *Sonaten für Kenner und Liebhaber*, Nr. 4.

„Trommel-Basses“ ein Wechselnotenmotiv und lockert das *p* komplementär auf. Dieses Ausdünnen kann sich der Klaviersatz erlauben, bewirken doch die nachschlagenden Achtel der linken Hand kein retardierendes Synkopieren, weil sie in die Gesamtbewegung einbezogen sind. Ein ähnliches Verhältnis der Auflockerung durch komplementäres Zuordnen findet sich zu Beginn des Presto der Mozartschen Klaviersonate *a*-moll (KV 310) mit zusätzlicher Baßmarkierung bei Wiederkehr der Struktur im Forte-Bereich:



Ebenso begnügt sich in Beethovens Klaviersonate *f*-moll (Op. 2, 1) die Begleitung des ersten Themas mit drei nachschlagenden Akkorden. Die Reprise dagegen markiert jeweils die auf den Taktbeginn fallenden Melodiespitzen durch gleichzeitigen Eintritt des Begleitakkords; der Gewinn an Energetik wird aber dabei auf Kosten der klavieristischen Anpassung erreicht.

In vollgriffigen Akkordstrukturen ermöglicht die komplementäre Disposition dynamische Ausmaße, die durch gleichzeitigen Anschlag nicht zu erreichen wären. Der elementare Ausbruch in Takt 17 ff. von Beethovens Klaviersonate *f*-moll (Op. 57) verdankt seine bis dahin unbekannte Wirkung dem schnellen, überdies ataktischen Wechsel der Partien beider Hände, der den Dreiklangsaufstieg über zwei Oktaven, also den Tonraum des ersten Themas, in gedrängtester Fülle zusammenrafft. Und die klangliche Ausgestaltung des Hauptthemas aus dem zweiten Satz von Schumanns *C*-dur-Fantasie (Op. 17) bedient sich auch wieder dieser komplementären Verdichtung, um dem mehrfach wiederkehrenden Thema zu dynamischer Steigerung zu verhelfen. Diese Entfaltung vollzieht sich aber nicht durch quantitative Ausweitung der Register oder durch gehäufte Füllung, sondern lediglich durch die Spannung der komplementären Zuordnung beim Nacheinander der Anschläge beider Hände. Ganz unklavieristisch erscheint dagegen die massige, überladene „Apotheose“ des Luther-Chorals in Sigismund Thalbergs *Hugenotten-Fantasie*. Diesem Aufwand versagt sich die Kapazität des Klaviers



— und des Hörers —, weil hier die tragenden Hauptstimmen sich gegenüber den vollgriffigen Akkordwiederholungen nicht in dem Maße zu behaupten vermögen, wie der Blechsatz der zum Vorbild genommenen und allzu sklavisch nachgeahmten Partitur.

Ein weiterer, für die Formung der Satzstrukturen der Klaviersonate wesentlicher Unterschied gegenüber dem Spielstück liegt darin, dem Spannungsablauf durch häufigeren Wechsel der Spielformen gerecht zu werden. Eine großräumige Orientierung durch nur zwei Satzformen wie etwa in Schuberts Impromptu *As-dur* (Op. 90, 4) — umspielend im Hauptteil, akkordisch im Mittelteil — wäre im Bereich der Klaviersonate kaum möglich. Die dominierende Sechzehntelbewegung wie im ersten Satz von Schumanns Klaviersonate *g-moll* (Op. 22) ist ein seltener Grenzfall, bei dem das zweite Thema sich gegenüber dem unsteten Gesamttempo (*So rasch wie möglich — Schneller — Noch schneller*) kaum noch episodisch abzuheben vermag. Der klassische Sonatensatz bleibt dieser Nähe zum Spielstück fern. So werden etwa im ersten Satz von Mozarts Klaviersonate *C-dur* (KV 545) die begleitenden Albertifiguren schon nach vier Takten von nur noch andeutenden Stützbässen abgelöst. Die Gründe dieser ausgewogenen Disposition werden deutlich, wenn man die Begleitformen untereinander austauscht: dann verlören die Melodie der ersten vier Takte zu einer Begleitung von kurzen Akkorden ebensoviel an gesanglicher Kontinuität, wie die variative Fortspinnung über die Tonfolge *a—g—f—e* an schwebender Leichtigkeit, wenn man sie durch permanente Albertifiguren beschwerte.

Als Begleitmittel ist die Albertifigur im Klaviersatz zweifellos am meisten bevorzugt. Die häufige Geringschätzung ihr gegenüber ist nur zu berechtigt, wenn sie als bequemes Schema nur neben der Melodie herläuft, wie es in zahlloser Unterrichts- und Unterhaltungsliteratur der Fall ist. Aber bei subtiler Einordnung vermag sie sich als Zeichen außerordentlichen Klangsinnns auszuweisen, besonders wenn sie sich zu exponierten Melodietönen als mittragende Stütze gesellt. Hier scheidet sich die Begleitpraxis des neueren Klaviersatzes vom früheren Basso continuo; was dort als Stimmführungsparallele verpönt war, dient hier aus klanglichen Gründen gerade der Intensivierung des Melodievortrags. Denn der vor allem in höheren Lagen begrenzt nachklingende, zudem nach dem Anschlag nicht mehr modifizierbare Klavierton gewinnt so von der Begleitung her eine größere Tragfähigkeit. Hugo Riemann klammert diese „aufgesetzten Oktavenlichter“ als Stimmführungsparallelen ausdrücklich aus, so daß „Fehler entfallen“¹². Dieser Nachsicht aber bedarf es beim neueren Klaviersatz nicht, weil er ja gerade darauf angewiesen ist, sein melodisches Profil durch den Begleitkomplex additiv zu verstärken. Eine solche Mithilfe liegt z. B. beim zweiten Soloeinsatz im langsamen Satz von Mozarts Klavierkonzert *D-dur* (KV 537) vor. Die Melodieverstärkung durch die Begleitpartie ist erst umspielend, bei der Wiederholung dann als durchklingende Parallele notiert. Der Hinweis auf solche echten Klangdispositionen gerade in Mozarts Klaviersonaten erscheint angebracht, um den seit Carl Reinecke¹³ immer wieder auftretenden Mißgriffen in der Vergrößerung des Mozartsatzes zu begegnen.

¹² *Große Kompositionslehre*, Berlin 1902, S. 192.

¹³ *Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavierconcerte*, Leipzig 2/1910, S. 27 ff.



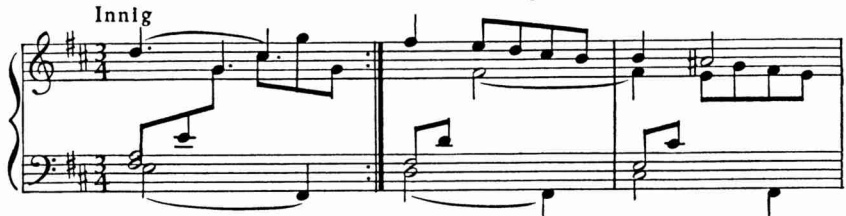
Die Ausweitung der Begleitfiguren über den Quint- oder Sextumfang hinaus ermöglicht dem Spielablauf um so breitere Ausmaße, wie der Melodievortrag es zuläßt bzw. die zu charakterisierende Situation es erfordert. Diese „komponierte“ Dynamik entrückt schließlich die Klaviersonate endgültig der Kammerosphäre; und beim lyrischen Klavierstück ist die gleiche Entwicklung zu beobachten wie bei seinem mehr virtuos gerichteten Antipoden, dem Spielstück (soweit sich Beispiele dieser Gattungen nicht ausdrücklich als instruktive Hausmusik ausweisen). Doch vollzieht sich diese Ausweitung nach rein klavieristischen Gesetzmäßigkeiten; deshalb kann Riemann kaum zugestimmt werden, wenn er dabei nach orchestralen Spuren sucht: „Das weitgriffige Arpeggio gibt dem Klaviersatz die volltönenden Wirkungen des Orchestersatzes besonders im piano“¹⁴. Die zwei Oktavenräume umspannende Begleitfiguration in Chopins Nocturne *cis-moll* (Op. 27, 1) ist keineswegs imitiertes Orchester, sondern rein klaviermäßige Ausnutzung einer tief und breit gelagerten Zone. Ihr leeres Dunkel soll sich erst in den beiden Anfangstakten ausbreiten, ehe die Melodie wie von weither aufklingt. Eine Übertragung dieser Satzstruktur auf das Orchester wäre nicht anders möglich als in engster Anlehnung an die Klavierfaktur, etwa durch tiefe Bläserquinten mit *pizzicato*-Ausführung der Klavierachtel von Bratsche und Cello, falls man sich nicht gleich der Harfe als des dem Klavier ähnlichsten Ersatzinstrumentes bedienen will¹⁵.

Eine nur natürliche Folge der weiträumigen Arpeggiokomplexe ist dann das Überfluten der Melodiezone durch die Spitzen der Begleitfiguren. Einer der feinsinnigsten

¹⁴ a. a. O., S. 213. — Ähnlich führt W. Gertler (*Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Leipzig 1931) den Schumannschen Klaviersatz auf orchestrale Vorbilder („Holzbläser allein“, „Fagott und Streicher“, „Hörner und Streicher“) zurück und hält es für „gerechtfertigt, zu leugnen, daß seine Klaviermusik aus dem Geiste des Instrumentes heraus erfunden sei“ (S. 34). Später (S. 102) folgert er dann: „Gerade weil der Klaviersatz Schumanns mit vielen Instrumentalwirkungen gesättigt ist, konnte er sich — ohne stilistische Veränderung — in den Kammer- und Orchestersatz erweitern.“ Dem steht aber nicht nur Schumanns Haltung (vgl. Zitat S. 13 f.) entgegen. Es bleibt auch fraglich, ob die Übertragbarkeit dazu berechtigt, allein von der Stimmführung aus das Primäre klavieristischer Strukturen in Zweifel zu ziehen, erst recht wenn zwar aus charakterisierender Absicht, aber mit spezifischen Klaviermitteln „Hörnergänge“ u. a. nachgeahmt werden. Gertler wird für diese umkehrende Orientierung wohl ebenso wenig Gefolgschaft finden wie für seine Feststellung gegenüber Schumanns größtem Vorbild Beethoven, daß er „eben nicht hammerklaviermäßig, sondern *cembalomäßig* schrieb“, und zwar auf die *Appassionata* bezogen (S. 101, Anm. 334).

¹⁵ Gegenüber dieser so häufig angewandten, typisch klavieristischen Strukturbildung überrascht das Zugeständnis Liszts: „Der beste Beweis dafür, daß Chopin seine Gedanken sehr wohl dem Orchester hätte anvertrauen können, ist die Leichtigkeit, mit der sich die schönsten und bedeutendsten für dasselbe übertragen lassen.“ (*Gesammelte Schriften*, Leipzig 1910, Bd. I, S. 7.) Chopins prototypische Klavieristik als generell leicht übertragbar zu bezeichnen, eröffnet unerwartete Rückschlüsse auf die eingangs dieser Arbeit genannte Parallele Liszts, die die Klaviermusik dem Stich in der Bildkunst funktional gleichsetzte.

Einfälle romantischer Klavierpoesie, das zweite Stück aus Schumanns *Davidsbündlertänzen* (Op. 6), bedient sich dieser Diktion ebenso genial wie einfach:



Wie hier der Sextvorhalt der Melodie in den umschlingenden Nonenakkord eingebettet ist, wie dann das auflösende *cis* nach dem so isoliert beginnenden *d* in das begleitende Arpeggio einsinkt, wie geradezu clavecinistisch genau die Bindungen ausgeschrieben sind, wie schließlich die Arpeggio-Spitze *g* im 3. Takt in die Melodie hinübergeführt wird, — all das ist ein Zeichen, wie die immer mannigfaltigeren Komplementierungen noch unlöslicher ineinander verwoben werden. Dieses Einhüllen der Melodielinie in das sich immer mehr ausbreitende Nacheinander der Begleitung steht als Spielform in völligem Gegensatz zu Philipp Emanuel Bachs Prinzip, Melodie und Begleitung streng zwischen rechter und linker Hand zu sondern.

Die sich immer mehr ausdehnende Weiträumigkeit der nachklassischen Akkordfiguration ermöglicht, Neben- bzw. Durchgangstöne in den Ablauf einzubeziehen, wie in Chopins Etüde *F*-dur (Op. 12, 8) das Durchgangs-*g* in der durch vier Oktaven geführten Spielfigur *a-g-f-c*. Dieses Mittel will allgemein zunächst weniger linear beitragen als ein klangliches Supplement vermitteln, das dem *Acciaccatura*-Prinzip der Generalbaßzeit nicht unähnlich ist. Mehr als bloß klangliche Zutat dagegen will es bedeuten, wenn etwa Chopin in der Etüde *c*-moll (Op. 12, 12) die Spitzen seiner Begleitwellen gerade in diesem Durchgang *c-d-es* aufschäumen läßt, ist doch diese Spitzengruppe mit dem Melodiebeginn in der rechten Hand identisch. Damit wird die komplementäre Beziehung zwischen Hauptstimme und Begleitung noch dichter; eine ganze Tongruppe, die nachher rhythmisch profiliert als Thema auftritt, ist in den Begleitkomplex eingebaut, präludiert gewissermaßen in *nuce* über das nachher Eintretende. Ähnlich ist in Schumanns *C*-dur-Fantasie (Op. 17) nicht nur der monumentale Themeneinsatz mit der None in der vorausgehenden Figuration vorbereitet, sondern der für den ganzen ersten Satz zentrale Beginn *a-g-f* ist in die weiten Kurven der Begleitpartie einbezogen. Diese so breit ausmalende Struktur erfährt dann noch eine bedeutende Steigerung im zehntletzten Takt vor dem Moll-Mittelteil:

Melodie und Mittelstimmen sind hier im Klaviersatz mit unterschiedlichen Mitteln doppelt wiedergegeben: Die Figuration der linken Hand umfaßt neben der Parallele zur Melodie noch die in der rechten Hand durchgehaltenen Fülltöne, eine Entfaltung, wie sie der dreizehntaktigen Vorbereitung der chromatisch anrollenden Bässe allein zu entsprechen vermag.

Diese unschwer zu vermehrenden Fälle erfahren dann schließlich eine wohl einmalige Krönung in der gegenseitigen Durchdringung von Hauptstimme und Begleitung in Chopins *Prélude G-dur* (Op. 28, 3). Gegenüber Riemann, der „dessen Figurationsmotiv ein förmliches Motiv für sich“¹⁶ nennt, darf hier darauf hingewiesen werden, daß diese vermeintliche Selbständigkeit eine Transfiguration des Themas der rechten Hand in eine typisch klavieristische Umspielung ist:



Einzig die Überhöhung des letzten Melodieteils bleibt unberücksichtigt, um den Spielablauf flüssig spielbar zu belassen. Aber das ist zu geringfügig, um das Besondere dieser Konzeption zu beeinträchtigen: hier erreichen die gegenständliche klare Melodieführung und die aus gleichem thematischem Material geformte Ausrandung — fast scheut man sich, sie Begleitung zu nennen — eine letzte Stufe von geradezu idealer Analogie. Das Komplementäre wächst dabei zu einer auch gestaltmäßigen Integration. Die Genialität des Chopinschen Klavierismus wird vollends am Schluß dieses nur 33 Takte zählenden Klavierstückes bestätigt: hier löst die konsequent durch das ganze Stück beibehaltene Figur der linken Hand ihre Beziehung zum Thema. Sie scheidet zunächst den so kennzeichnenden Schritt *e-d* aus, ehe sie sich wie ein immer gestaltloser werdender Schleier in die höchsten Lagen verliert.

Das Primär-Klavieristische in diesem *Prélude* Chopins wird aber erst ganz evident, wenn man dagegen die äußerlich ähnliche, in der strukturellen Begründung aber völlig entgegengesetzte Situation im Finale von Brahms' Klavier Sonata *f*-moll (Op. 5) zu Beginn der Coda stellt:



(Die Weiterführung in der rechten Hand entspricht der vorhergehenden Diminution in der linken Hand allein.)

¹⁶ a. a. O., S. 225.

Hier bleibt die Unterstimme thematisch völlig gegenständlich, wird nicht Begleitfigur, sondern kontrapunktiert in der Diminution das Thema. Ebenso sind die vier diesem Beispiel vorangehenden Takte nicht vorbereitender Aufklang, sondern unmittelbarer Beginn. Das Thema läuft zunächst in schnellen Achteln ab, ehe die rechte Hand es in der ruhigen Kantabilität vorträgt, die ihm seit seinem ersten Auftreten als Mittelsatzthema (*Des*) dieses Finales zugemessen war. In demselben Satz heben sich aber von der unmittelbar gegenständlichen Stimmenführung auch an mehreren Stellen Überleitungspartien ab, die diese ersten vier Töne des Themas nun figürlich ausnutzen, wie bei der Vorbereitung zur Reprise:



Schon das harmonische Stagnieren dieses kanonisch verflochtenen Ablaufs wirkt so viel flächiger, das melodische Profil ist in umschreibendes Kreisen eingesunken, wozu das Bindepedal noch verschleiern beiträgt.

Nach diesen Andeutungen, einem ersten Versuch in dieser Richtung, wäre eine abschließende Definition vermessen. Aber wahrscheinlich versagen sich die Satzformen des Klavierismus überhaupt einer vereinheitlichenden Formel, weil die verschiedenen Funktionen in der Klavierpraxis zu zwiespältige Züge bedingen, als daß sie auf einem Nenner zusammenfaßbar wären. Dagegen ist auf die Frage nach den spezifischen Strukturen des Klaviersatzes eine Antwort nähergerückt: ihre individuelle Ausformung ist durch das Prinzip komplementärer Aufgliederung bestimmbar. Das trifft für das Auflösend-Umschreibende im figuralen Nacheinander ebenso zu wie für das Gestaffelt-Durchbrochene in akkordischer Wiedergabe. Darüber hinaus kann dieses komplementäre Zueinander für sich in Anspruch nehmen, nicht nur Hilfsmittel ad hoc bei der Wiedergabe auf dem Klavier zu sein, sondern eine ursächlich bedingte, klavertypische Diktion. Sie kann sogar gestaltbestimmende Bedeutung gewinnen. Deshalb reicht vielleicht für den hier behandelten Zeitraum die Formulierung Friedrich W. Riedels nicht ganz aus, wenn er „Klaviermusik im eigentlichen Sinne“ als „auf einer Klaviatur spielbar“ definiert. Nur der Bereich der „stich“artigen Bearbeitung — d. h. der Musik für Klavier — begnügt sich damit, „die res facta den klanglichen und technischen Eigenschaften . . . anzupassen“¹⁷. Das Eigengesetzliche der originären Literatur aus dem Klavier zeigt aber darüber hinaus Strukturen und sogar Inhalte, die so wenig übernommen wie direkt übertragbar sind. Sie entsprechen gerade den Gegebenheiten eines Instrumentes, „das im einzelnen Klang so dürftig, in der Kombination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag“ (Schumann)¹⁸.

¹⁷ Artikel *Klavier* in MGG, Spalte 1098.

¹⁸ a. a. O., Bd. I, S. 233.

Anmerkungen zum „seriellen Denken“

VON JENS ROHWER, LÜBECK

Stilistische Entwicklungen, mögen sie selbst Verfall oder gar Schaumschlägerei bedeuten, brechen schicksalhaft über Kulturen herein und sind zum mindesten als Tatsachen ernstzunehmen. Die Kritik wird ihr abwertendes und vielleicht wahres Wort ohne aktuelle Wirkung sprechen. Sie ist deshalb nicht unnützlich, sondern bleibt als Repräsentation des wissenschaftlichen Gewissens in bestimmter Hinsicht wichtiger als ein opportunistisches Tagesschrifttum. Aber auch die ernsthaftest angelegte Kritik ist mannigfaltigen Fehlerquellen ausgesetzt. Ob die nachfolgenden, der jüngsten Kompositionsentwicklung recht skeptisch gegenüberstehenden Ausführungen sich als stichhaltig erweisen werden, muß die wissenschaftliche Diskussion entscheiden, die ich anregen möchte — oder die Zukunft.

Es geht um zwei in bestimmter Weise verschiedene Gegenstände: um eine „serielle Theorie“ und eine ihr mehr oder weniger entsprechende, aber doch mit anderen Maßstäben zu bewertende serielle — und spät- oder nachserielle — Musik. Kaum jemals in der Geschichte der abendländischen Komposition war eine Komponistengeneration mit gleicher Leidenschaft wie heute zugleich theoretisch und praktisch interessiert. Dennoch trifft die Kritik der Theorie nicht ohne weiteres auch die musikalische Produktion. Der in Köln wirkende Gottfried Michael Koenig sagte mir (ich zitiere aus dem Gedächtnis): *„Die jungen Komponisten führen doppeltes Tagebuch, eines in theoretischen Aufsätzen, eines in Partituren; aber beide decken sich nicht unbedingt.“*

Unsere Kritik mag die Feststellung eröffnen, daß die sich seit 1951 entwickelnde serielle Musik im Gegensatz zu aller jemals zuvor realisierten Musik keine auditive Intelligibilität besitzt, oder mit anderen Worten: sie ist über das unmittelbare Hören in ihrer formalen und satzstrukturellen Faktur nicht apperzeptabel, ist nicht durchhörbar, vom Hörer nicht kontrollierbar, selbst dann nicht, wenn dieser ihre Regulative studiert hat und viel Hör-Erfahrung besitzt. Einerseits nur den Sinnen und Nerven sich anbietend, bleibt sie geistig ein Tummelplatz beliebiger, freier Einbildung. Deren Spielraum wird nur durch die — allerdings meist bereitwilligst — vom Komponisten beigezeichneten Erläuterungen und Analysen eingeengt. Deren Bedeutung für das Hören selbst bleibt aber anerkanntermaßen geringfügig, oder mit den Worten des autorisierten Stockhausen-Biographen: *„Das Ohr wird auch dann, wenn es gedanklich auf den fixierten (Noten-)Text hingeführt wurde, nicht oder nur bedingt in der Lage sein, Ergebnisse der Analyse zu rekapitulieren“*¹. Der Verfechter der jüngsten Musik selbst streitet die Auffassung, daß das Gehört- und Gedachtwerden dieser Musik sich auf zwei verschiedene Inhaltsbegriffe beziehe, also nicht nur nicht ab, sondern betont sie sogar. Hören impliziert nicht mehr Verstehen, und dem Hören werden andere Erlebnisinhalte angeboten als diejenigen, die die Analyse als interessant und bemerkenswert erkennen läßt.

¹ K. H. Wörner, *Karlheinz Stockhausen*, Köln-Rodenkirchen 1963, S. 61 f.

Sollte nicht der Hörer der neuesten Musik sich intellektuell entmündigt fühlen? Müßte ihn die Zumutung akustischer Eindrücke, deren Ordnung er nicht verfolgen und beurteilen kann, nicht sogar kränken? Bekanntlich geht es vielen Hörern so. Wie stellt sich ihnen gegenüber der positiv auf diese Musik reagierende Hörertypus dar? Man ist versucht, ihn mit dem mehr gefühlsmäßig als intellektuell eingestellten, unkritisch-gläubigen Anhänger einer religiösen Sekte zu vergleichen. In der Tat wird ihm von den Wortführern der seriellen Bewegung geschmeichelt: man habe ihm die Würde der „Freiheit“ wiedergegeben, die ihm durch die anmaßliche Zwangsläufigkeit und „Scheinlogik“ der traditionellen Musik vorenthalten worden sei. Mit diesem allem — dem Phänomen der Nicht-Intelligibilität der neuen Musik und der These der Hörer-Befreiung — haben wir nur erste, aber wesentliche Probleme der seriellen Musik und ihrer Theorie berührt. Sie sind kritisch zu durchleuchten, bevor man sich ein bestimmtes Urteil — vielleicht — erlauben darf.

I

In einem Aufsatz über Bruno Maderna sagt sein Landsmann Giacomo Manzoni, der *„Eindruck des Unbestimmten . . . , ein Gefühl der Unbeständigkeit“* liege in der Absicht seiner Kompositionen; in den Hintergrund trete *„das rhythmisch Prägnante und zugleich Sinnvolle, das sinnfällige Anklingen an Vorhergehendes; mit anderen Worten: es wird auf die Dimensionen der Ähnlichkeit, ja, des Gedächtnisses verzichtet“*². Karlheinz Stockhausen empfiehlt seinem Hörer, auf beliebige Abschnitte einer Komposition nicht hinzuhören, um im nachsinnenden Verweilen bei einzelnen Eindrücken diese zu vertiefen. Gottfried Michael Koenig verteidigt die sittlichen Beweggründe des amerikanischen Komponisten John Cage; in erster Linie sie seien es gewesen, die zu der These geführt hätten, man dürfe dem Hörer keine „zwingende“, ihn in feste logische Hörbahnen hineinnehmende Musik vorsezen. Fast zynisch äußert sich Henri Pousseur über *„die berühmte ‚Notwendigkeit‘“* der *„klassischen“* Musik, die auch der konziliantere Pierre Boulez der Sache nach strikt abwertet: *„alle Bezugspunkte“* seien in ihr *„so ostentativ hervorgekehrt, daß sich die Überraschung praktisch eliminiert findet“*³.

Unbeständigkeit, Unbestimmtheit, Überraschung, Vereinzelung, permanentes Eintreten eines Nichterwarteten, absolute (entfunktionalisierte) Präsenz: das sind wichtige Maximen dieser Musik. Hinter ihnen steht — neben gewiß auch Positivem — das Nichtverständnis der Tatsache, daß es stete, durch keine Erwartungserfüllung durchbrochene Überraschung überhaupt nicht geben kann; denn das Überraschungsphänomen ist dem der Erwartung polar zugeordnet; wenn diese stets unbefriedigt bleibt, nimmt sie sich schließlich zum Objekt die Überraschung selbst, die dadurch paralytisiert wird: das Nichterwartete wird erwartet, also alles und nichts; jede seelische Spannung im Hörer versiegt rasch, wo die ästhetisch wichtige, nämlich fruchtbare Antinomie zwischen Erwartung und Überraschung zusammenbricht. Die jungen Komponisten weigern sich indessen, eine vernünftige Konzession an

² Die Reihe IV, 1958, S. 117.

³ Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz 1960, S. 29; zu Pousseurs Äußerungen siehe die Anmerkungen 4, 5 und 7, zu Koenigs Ansicht über Cage siehe Die Reihe VIII, S. 80.

diesen Tatbestand zu machen. Das Idol permanenter Überraschung ist bis heute ein Signum der Absage an die Tradition geblieben, und zwar mit gern hinzugefügtem moralischem und kulturpolitischem Akzent. In der „klassischen Musik“, meint Pousseur, werde das Publikum „vergewaltigt“; es „konnte . . ., wenn eine musikalische Handlung begonnen war, nichts anderes mehr tun, als dieser Handlung passiv beizuwohnen, als sich die von ihr vorgeschlagenen Bedeutungen . . ., gemäß der erwähnten Wahrnehmungsträgheit (von der zuvor die Rede war) autoritär auferlegen zu lassen“⁴.

Die Neue Musik soll es besser machen; sie soll einen moralischen Fortschritt bringen. Das Hörgedächtnis, das sich früher an Ähnlichkeiten, Wiederholungen gleicher Bausteine, deutliche Entwicklungen aus einheitlicher Substanz heraus, Bezüge, Kontraste, Spannungs- und Lösungsgruppierungen orientieren konnte (orientieren mußte, sagt man), soll solche Anhaltspunkte nicht mehr finden (soll von dieser Gängelung befreit werden). Daß dadurch bestimmte geistige Gehörskräfte unangesprochen bleiben, mißachtet werden und vielleicht verkümmern, jedenfalls der Musik-Erfahrung verloren gehen, übersieht man oder erkennt man nicht an. Die geistigen Hörkräfte, so meint man, würden für freie, also höherstehende Akte verfügbar. „Sich nicht mehr autoritär aufdrängend“, sagt Pousseur, könne die neueste Musik „auf eine viel willentlichere, gehaltenere (?) Weise aufgenommen werden“⁵. Sie ist nicht mehr „zwingend“, sondern legt dem Hörer — *expresso verbo* — nurmehr „Empfehlungen“ nahe, die Pousseur ausführlich beschreibt⁶.

Die dem Hörer eingeräumte Freiheit steht in merkwürdigem Gegensatz zu der in den ersten Jahren seiner Entwicklung (seit 1951) geforderten und geübten Strenge des seriellen Kompositionsprinzips sowie zur Intoleranz seiner Komponisten gegenüber anderen Kompositionsrichtungen der Gegenwart und gegenüber dem klassischen Erbe. Die Intoleranz ist geblieben, hingegen die Strenge des Arbeitsprinzips vielfältig gelockert und sogar teilweise vom Gegenteil — der Anerkennung absoluter Arbeitsfreiheit und sogar der „Zufallsmanipulation“ — abgelöst worden. Die Emanzipationsbewegung hat nicht nur den Komponisten und den Hörer, sondern längst auch den Interpreten einbezogen. Auch er wird „befreit“, und zwar von nichts Geringerem als der feststehenden, eindeutigen Werkgestalt. Man kann in den Lizenzen, die der Komponist dem Interpreten heute einräumt, ein echtes Opfer an Macht und Einfluß erblicken und dieses, zum mindesten moralisch, positiv bewerten. Ästhetisch ist es fragwürdig; wir kommen darauf zurück.

Im ganzen erinnern die Befreiungsparolen makaber an die Kreuzzugsdevisen der Gegenwartspolitik. In der bisherigen Musik, so wird argumentiert, würden die Interpreten „mit dem Stock im Schritt gehalten“, um so die „Illusion der Notwendigkeit“ (des musikalischen Ablaufs) zu bewerkstelligen, „Resultat einer Mystifikation, eines Komödienspiels, welches die Praxis eines wirklich gegenseitigen Zusammenwirkens (von Komponist, Interpret und Hörer) vortäuscht“⁷. Das den Anforderungen der Gegenwart gerecht werdende, neue Werk soll mehrdeutig,

⁴ Darmstädter Beiträge 1959, S. 20f.

⁵ daselbst, S. 23.

⁶ *Musik, Form und Praxis*, Die Reihe VI, S. 62.

⁷ Darmstädter Beiträge 1959, S. 26.

variabel, kurz: „unbestimmt“ in der Form sein; es besitzt gar keine Form mehr, sondern besteht aus Formteilen (wie ein Spielbaukasten), die man, etwas mißverständlich, „Formanten“ nennt. Das Prinzip des freien Zusammenfügens der jeweiligen Werkgestalt nennt man „aleatorisch“ (von *alea*, Würfel). Nicht nur die Reihenfolge der Teile, auch ihre Spielweise – Geschwindigkeit, Dynamik, Artikulation – wird frei: das mildert die ästhetische Absurdität der Form-Aleatorik praktisch etwas; die absolute Willkür wird durch fantasievolle Spielregeln und Zufallsmanipulationen etwas eingeschränkt. Prinzipiell aber ist „*nichts* (mehr) . . . *aufs ‚Meisterwerk‘ . . . und auf den ästhetischen Genuß gestellt*“ (Boulez), und eben das bezeichnet das dem Interpreten gebrachte Opfer: Ihm sollen keine „*maschinellen, roboterartigen Erfordernisse*“ mehr abverlangt werden (Pousseur)⁸.

Die Vorstellung, daß die großen Interpreten der Vergangenheit sich in Roboter-tätigkeiten erschöpft hätten, ist absurd genug, um den Feldzug zur Interpreten-befreiung zu disqualifizieren. Für die Kritik noch wichtiger ist die Problematik der unbestimmten Form selbst. Ihre Verfechter gehen von der Überzeugung aus, daß Formteile eines größeren Werks so angelegt sein können, daß sie in jeder beliebigen Reihenfolge ein zum mindesten hinlänglich wirkungsvolles Ganzes bilden. Betont preisgegeben ist die Intention eines ästhetisch Optimalen, des Vollkommenen – der Terminus begegnet im Schrifttum dieser Musik gar nicht mehr –, nicht aber fehlte etwa deswegen der gesunde Glaube an die eigene kompositorische Potenz: man ist fest davon überzeugt, der Konzeption eines in vielen Varianten gleich hochqualifizierten Kunstgebildes mächtig zu sein. Indessen gehört dazu vielleicht gar kein hypertrophes Selbstvertrauen; denn an die Stelle des Vollkommenheitsanspruchs ist in bestimmter Weise die Forderung bloßer Vollständigkeit getreten: Vollständigkeit der Reihenableitungen und ihrer Kombinationsmöglichkeiten. Der serielle Komponist begnügt sich mit „hinreichender“ Abrundung seines Werks, wie er denn den „Werk“-Charakter überhaupt, den „zwingenden“ (stringenten) Charakter einer Komposition, als antiquiert ablehnt; wir begegneten dem schon in anderem Zusammenhang. Zweifellos kann es nicht als besonders schwierige kompositorisch-kombinatorische Aufgabenstellung angesehen werden, eine Reihe von Formteilen so zu konstruieren, daß sie, ohne in fühlbare Entwicklungsbeziehungen zueinander treten zu müssen (Frage – Antwort, Spannung – Lösung, Fortspinnung usf.), lediglich statische Beziehungen wie Unterschiede der Farbe, der Dynamik, der Artikulation oder der Klangregister miteinander haben, Beziehungen, die im Bereich statischer (gleichsam bildmäßig-malerischer) Gruppierungsansprüche sicherlich ihre Wirkungen haben können. Die Aufgabe mag sich sogar noch für den Fall gleichzeitigen Erklingsens je zweier oder dreier solcher „Formanten“ „zureichend“ befriedigend lösen lassen – was denn auch mit Hingabe praktiziert wird. Es charakterisiert den bescheidenen kompositorischen Anspruch solcher Konzeptionen, wenn etwa Pousseur für ein Werk für 2 Klaviere, in dem jeder Formteil jedes Klavierparts mit jedem des anderen zusammenspielbar sein soll, als wichtige Aufgabenstellung hervorhebt, daß „*in keinem Augenblick eines der beiden Klaviere das Spiel des*

⁸ daselbst, S. 26; das vorausgestellte Zitat aus Darmstädter Beiträge 1960, S. 30 (P. Boulez, *Zu meiner III. Sonate*).

anderen etwa vollständig verdecken“ dürfe⁹. Nur selten allerdings scheint den seriellen Komponisten ein Gefühl für die Dürftigkeit solcher Ansprüche zu überkommen. „Es ist so leicht, aufs dekorative, amüsante ‚Kalligramm‘ herunterzukommen“, bekennt Boulez einmal¹⁰ und bezeichnet damit genau die Gefahr, der seine eigene und die übrige form-aleatorische Musik, bei Anerkennung aller klangkulinarischen Finesse und Sensibilität, auf Schritt und Tritt erliegt.

Eine Art interner und relativer Rechtfertigung erfährt diese Musik, wenn man sie im Verhältnis zu den sie inspirierenden, außerhalb des bisherigen Musikbegriffs liegenden ästhetischen Maximen betrachtet — und das darf sie natürlich, zunächst einmal, beanspruchen. Die Begeisterung für statisch wirkende Strukturen (auf die wir schon kurz hinwiesen), für die „mystische Tiefe“ des entfunktionalisierten Augenblicks, fürs Sensorisch-Impressive (Neoimpressionismus der seriellen Musik), für die orientalische Haltung der Nicht-mehr-Zielstrebigkeit, der Versenkung ins Einzelne und ins Komplexe — sie spricht nicht nur aus den Werken, sondern auch (und darin ist diese Kompositionsrichtung durchaus homogen) aus zahlreichen literarischen Äußerungen Boulez', Ligetis, Varèses, Pousseurs und anderer, und sie wirft einiges klärendes Licht auch auf manche zunächst nur unsinnig wirkenden Postulate der seriellen Theorie. Indessen wird der Fortgang unserer Darstellung wahrscheinlich davon überzeugen können, daß deren Widersprüchlichkeit zu den Gegebenheiten der menschlichen Hör- und Apperzeptionsdisposition sie selbst dann noch fragwürdig erscheinen läßt, wenn man zugeben wollte, daß es neben der geistesgeschichtlich entwickelten Ästhetik der Zeitgestalt eine qualifizierte Ästhetik auch der aufgehobenen Zeit (wie sie die Avantgarde erstrebt) vielleicht geben könnte.

II

In der Theorie und Praxis der seriellen Komposition wird die auditive Ästhetik durch eine visuelle oder quasi-visuelle abgelöst. Für die Musik bedeutet das eine Selbstentfremdung. Im Bereich des Visuellen gibt es zum Beispiel das Phänomen der Spiegelungs-Verwandtschaft. Eine im Spiegel betrachtete Gestalt, Landschaft oder Szene zeigt trotz Vertauschung aller Links-Rechts-Verhältnisse eine merkwürdige, spontan erfassbare Ähnlichkeit mit dem Original, ja, sogar eine Art von Gleichheit. Im Bereich der Zeitgestalten, also auch der Musik, entspricht diesem Phänomen nichts auch nur entfernt damit Vergleichbares. Trotzdem unterstellen seit Arnold Schönberg die neueren Musiktheoretiker und Komponisten solche Vergleichbarkeit. Sie imaginieren in ihren Vorstellungen die Spiegelbarkeit um eine „Zeitachse“ herum, obgleich es im erlebenden Bewußtsein des Menschen nur fließende Zeit, also überhaupt keine „Zeitachse“ gibt, geschweige denn die Fähigkeit, das Kontinuum des Zeitverlaufs „zurück“ genau so als solches zu erleben (oder vorzustellen) wie „vorwärts“. Freilich kann man in die Vergangenheit zurückdenken, sogar zurück-

⁹ Die Reihe VI, S. 83; bezeichnend für Pousseurs im Zusammenhang mit Ruwets Kritik wachsende Einsicht in die relative Anspruchslosigkeit der seriellen Ästhetik sind die von ihm neuerdings gern gebrauchten Vokabeln „zureichend“, „hinlänglich“ und ähnlich, die wir nicht ohne Absicht in den Text eingeflochten haben. Auf S. 78 der gleichen Arbeit spricht er zum Beispiel mit Genugtuung davon, daß in einem Werk die Gruppen einer Struktur „zureichend charakterisiert“ seien, und gleich darauf davon, daß „gewährleistet“ sei, jeder Aufführung „eine hinreichende Dosis Unvorherschaubarkeit“ vorzubehalten; es handelt sich um Stockhausens *Zeitmaße*.

¹⁰ Darmstädter Beiträge 1960, S. 30.

lauschen, aber keineswegs im Sinne des Verfolgens eines kontinuierlichen Verlaufs, sondern nur in Punkten oder Bildern, jedenfalls „ganz anders“, als man die lebendig sich in die Zukunft hinein bildende Zeit erlebt. (Auf philosophische Zeitbegriffe brauchen wir hier nicht einzugehen.)

Seit Schönberg wird mit einem schlechthin falschen Zeitbegriff in der Musik operiert. Von daher wird die Krebsumkehrung zum Arbeitsprinzip. Eine Komposition, die ihr Material – in der Dodekaphonie ihre Tonreihen, in der entwickelten seriellen Musik ihre Parameterproportionsformeln – nicht gleichberechtigt auch in allen möglichen Umkehrungen (hinsichtlich des Auf und Ab, des Vor und Zurück und womöglich noch interpolierter und superponierter derartiger Bezüge) entfaltet, gilt als nicht „vollständig“. Es ist unschwer einzusehen, daß eine derartige Arbeitsmethode nur sehr vage von originär musikalisch-auditiven Ergebnisvorstellungen inspiriert werden kann; sie lebt recht eigentlich von der graphisch-visuellen Fantasie und darüber hinaus von rechnerischen Manipulationen und Überlegungen, die man – etwas euphemistisch – auch „mathematisch“ nennt. In der Tatsache der nicht genuin-musikalischen Erstellung der Werke liegt auch die Ursache dafür, daß ihre Ordnungen vom Hörer nicht nachvollzogen, nicht auditiv verstanden werden können. Das gilt schon von einem einfachen, kaum rhythmisierten Zwölftöne-Krebs: genausowenig, wie der Komponist ihn sich ohne Notenpapierhilfe aus dem Original heraus spontan vorzustellen vermag, kann der Hörer ihn spontan als „Spiegelung“ des Originals erkennen, jedenfalls nicht genau; ihm fallen keine feineren „Fehler“ auf, und schon in einem nur wenig ausgedehnten Musikstück verliert er schnell jede Übersicht über die Machweise, sogar über die Grob-Konzeption.

Die von der dodekaphonen und seriellen Musiktheorie substituierte Parallele zwischen visuellen und zeitlichen Gestalten offenbart eine für Musiker erstaunliche Musikfremdheit. Sie ist um so bemerkenswerter, als sich nun schon zwei Komponistengenerationen von ihr bisher nicht losgesagt haben. Indessen: Spricht das nicht vielleicht gegen die Stichhaltigkeit unserer Kritik? Haben wir einen Fehler gemacht?

Der gern für das Krebsprinzip ins Feld geführte Hinweis, von Ockeghem bis Bach, Mozart und Reger hätten auch frühere bedeutende Komponisten dem Krebs Tribut gezollt, entkräftigt die Kritik nicht. Erstens bildete der Krebs in früherer Musik ein bloß selten benutztes manipulatorisches Akzidens der im ganzen auf auditiven Vorstellungen beruhenden Kompositionstechnik – die Kunst bestand darin, den Krebs unter völliger Wahrung des im übrigen auditiv offenbaren musikalischen Stilbildes ganz zwanglos einzuarbeiten. Zweitens – und eben deshalb – erwartete der Komponist auch gar nicht, daß seine Krebse selbst auditiv apperzipiert werden sollten. Nun mögen auch Schönberg und Stockhausen dieses sicher nicht erwarten. Aber in ihrer Musik wäre solche Erwartung und Erfüllung gerade notwendig – jedenfalls wenn am Prinzip auditiver Intelligibilität der Musik festgehalten würde –, da hier der Krebs zu den zentral stilbildenden Faktoren gehört. Der einzige Komponist, der den Krebs sowie andere Umkehrungsglieder fast durchgängig auditiv realisierte – und zwar absichtlich, wie man aus Äußerungen schließen kann –, ist Anton Webern. Hier hat einmal, in unseres Erachtens glücklicher

geschichtlicher Stunde, die Liaison zwischen auditiver und visueller Anschauung eine Reihe wirklich „musikalischer“ Kinder hervorgebracht. Das hätte indessen nicht zu der Folgerung verleiten dürfen, daß diese Verbindung — nicht „natürlich“ und nicht „legitim“, aber durch Webern einmalig sanktioniert — billig verallgemeinert und zur Grundlage breiter kompositorischer Entwicklung gemacht werden könne. Die jungen Komponisten, die Webern begeistert nacheifern wollen und übertrumpfen zu können glauben, leisten gerade ihm und seiner Bedeutung den schlechtesten Dienst.

Eine graphisch sinnvoll geordnete Vorlage garantiert eo ipso nicht nur keine auditiv nachvollziehbare Kompositionsordnung, sondern noch nicht einmal einen sinnlich abwechslungsreichen und abgerundeten Eindruck. Beides sehen die jungen Komponisten häufig sogar ein, ziehen daraus aber lediglich die halbe Konsequenz nachträglicher willkürlicher Einzelkorrekturen an unbefriedigenden Stellen ihrer Werke¹¹. Am fundamentalen theoretischen Mißverständnis der Beziehung zwischen Zeit- und Raumgestalt, Akroasis und Opsis, hält man fest, und Weberns Musik muß dafür als Zeugnis gelten. Sie brachte, sagt György Ligeti, *„die Projektion des Zeitverlaufs in jenen imaginären Raum vollständig zuwege, und zwar durch die ‚Mittelachsengruppierung, die das Zeitkontinuum als ‚Raum‘ erschließt‘* (hier zitiert Ligeti Herbert Eimert) *und durch das Aufgehen des Sukzessiven und Simultanen in eine diese vereinigende Struktur“*¹².

III

Die Zeit im Sinne einseitig-orientierten „*fatalen Werdens*“ (Pousseur) soll zu raumartiger Richtungsfreiheit aufgehoben werden. Ob das möglich ist oder nicht, wird nicht gefragt, und ebenfalls nicht, was dabei herauskommt, wenn man an Raumvorstellungen entwickelte, richtungsvielfältige Ordnungsgebilde, da man ja schließlich Musik, also Zeitgestalten, realisieren will, in die Zeit rejiziert. Ursache aller dieser Bemühungen ist das fantastisch-musikfremde ästhetische Ideal des verabsolutierten klingenden Augenblicks, der Entelechie klanglicher Präsenz. Das Zusammenhangs- und Folgerichtigkeitserlebnis — die Funktionalität im weitesten Sinne — soll zugunsten einer durch Verabsolutierung erreichten Vertiefung des Erlebnisses der Einzelheit und des gleichsam stillstehend sich Ausbreitenden radikal abgebaut werden. Gern gebraucht man jetzt, anstelle der für frühere Musik geläufigen Bewegungs-Begriffe, Metaphern aus dem Bereich des Statisch-Räumlichen. Als *„in der Luft hängende Teppiche von orientalischnächtiger Ruhe“* bezeichnet Ligeti Boulezsche Musik. Andere gern benutzte Bilder sind *„Kristalle“*, *„gläserndurchsichtiges Netzwerk“*, *„Fäden in durchschimmernden Geweben“*, *„Aggregatzustände des Klangmaterials“* (*„körnige, klebrige, faserige, brüchige Materialien“*). Boulez will ein Musikwerk als *„Labyrinth“* konzipiert wissen, *„nicht mehr als*

¹¹ Man kann nicht erwarten, daß dies unmittelbar zugegeben wird; in vielen Texten kommt es aber mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck, vgl. zum Beispiel P. Boulez, *Zu meiner III. Sonate*, a. a. O. S. 40: *„So konnte mich die Entwicklung, die ein Formant nahm, zwingen, einen anderen in Frage zu stellen . . . Darum sind Strophe und Sequenz fast vollständig geopfert worden . . .“* usw. H. Pousseur, *Zur Methodik*, Die Reihe III, S. 62: *„Doch mußte die Komposition öfter die aus der Bearbeitung der Stufen dieser Skalen entstandenen Schemata verändern, um die Verwirklichung entwickelnder Bewegungen zu ermöglichen . . .“* Mauricio Kagel, *Translation — Rotation*, Die Reihe VII, S. 60: *„ . . . da, wo das Serielle traumatisierend wirkt, ist die Aufnahme anderer Bestimmungen gerechtfertigt.“*

¹² Die Reihe VII, S. 15.

Gerade“; die einfache Gerade, meint er, sei das Prinzip der früheren Musik gewesen, die ihre Bezugspunkte „auf kürzestem Wege“ miteinander verbunden habe¹³. Ligeti interpretiert die graphische Konzeption insbesondere der form-aleatorischen Musik als eine „Straßenkarte“; sie könne beliebig „in mehreren Richtungen durchfahren werden“¹⁴; der zeitliche Ort ihrer Einzelteile ist gleichgültig geworden, die Zeitordnung ist unwesentlich gegenüber einer (quasi-)räumlichen Simultanvorstellung des ganzen und der Bewegungsfreiheit in ihm.

Auch die traditionelle Musik – vor allem solche polyphoner Faktur – baut eine Art Raumbewußtsein im Hörer auf, aus dem sich Vorstellungen wie Hoch und Tief, Vorder- und Hintergrund ergeben, ja, sogar solche einer gewissen Körperlichkeit der Töne und Klanggebilde, Tonfolgen und Klangmassen, die diesen Quasi-Raum füllen und beleben wie Schauspieler eine Bühne. Die Akteure der Musik allerdings, die Töne und Tongestalten, sind aus vergänglicherem Stoff als diese. Als Bewußtseinsbilder von Schwingungsvorgängen haben sie nicht die Existenzform eines Körperlichen, besitzen also keinen „Träger“ für Entwicklungen und Veränderungen. So entsteht der Eindruck, nicht daß sie sich entwickelten und veränderten, sondern daß sie abgelöst, bestenfalls fortgesetzt und ergänzt würden. Trotz dieser zarten, ätherischen Struktur ist musikalisches Geschehen raum-artig oder quasi-räumlich darstellbar, jedenfalls dasjenige früherer Musik. Die serielle Musik indessen zerstört diesen Innen- oder Bewußtseins-Raum, da sie die ehemals zusammenhängenden, quasi-körperhaft ausgedehnten Tongestalten auf Kleinstgebilde reduziert (das „Stimmen“-Gefüge des Tonsatzes wird abgelehnt und aufgelöst) und die quasi-räumlichen und zeitlichen Proportionen zwischen ihnen bewußt irritierend und vexierend erscheinen läßt; besonders in der sogenannten „punktuellen“ Periode dieser Musik ist das der Fall. Der Verlust des Bewußtseins-Raums wird im weiteren Verlauf der stilistischen Entwicklung durch Kultivierung realräumlicher – also nicht geistiger und feiner, sondern handfester – Bezüge kompensiert. Besonders Stockhausen ist es, von dem der Gedanke einer Einbeziehung der Stereophonie unmittelbar in die Komposition selbst vorangebracht wird. Real anschauliche Stereophonie tritt an die Stelle des Innengefüges der Polyphonie. Wir kommen darauf noch zurück.

IV

Die Anhänger halten Stockhausen für den Entdecker einer „neuen Morphologie der Zeit“. Er argumentiert: da die Tonhöhen auf Schwingungsgeschwindigkeitsunterschiede zurückgehen, sind sie in bestimmtem Verstande rhythmische oder „Dauer“- (Zeitdauer-)Phänomene; insbesondere der Übergang von sehr tiefen Tönen zu Impulsfolgen (Stockhausen: „Rhythmen“) im Frequenzbereich von 16 und weniger Hertz erhärte das; mithin seien Höhen und Dauern ursprungs- und wesensgleich, wenn auch nicht „gleich-“ oder „ein-sinnig“ – denn oberhalb 16 Hertz würden, wie man weiß, Zeitverhältnisse („Geschwindigkeiten“) als Tonhöhen empfunden, unterhalb 16 Hertz hingegen als „Rhythmen“; letztere repräsentieren – immer nach Stockhausen¹⁵ – „Makrozeit“, erstere „Mikrozeit“.

¹³ Darmstädter Beiträge 1960, S. 29.

¹⁴ Die Reihe VII, S. 39.

¹⁵ K. Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht ...“, Die Reihe III, 1957, S. 13 ff.

Aus der hier behaupteten, allenfalls physikalisch-vormusikalisch diskutablen, angeblichen Grundlagengleichheit der Tonhöhenverhältnisse (Harmonik, Melodik) und der Rhythmik gewinnen die jungen Theoretiker und Komponisten ihr Vertrauen in die Durchführbarkeit der „*allgemeinen seriellen Form*“, das heißt, in die Möglichkeit und Berechtigung — ja, Notwendigkeit, wie sie meinen —, über sämtliche Materialeigenschaftsbereiche (Parameter) einer Komposition ein irgendwie bestimmtes, aber jedenfalls einheitliches Proportionsschema zu legen; das Schema kann durch Interpolation und verschiedene Transpositionsprinzipie variiert, darf aber nicht verlassen werden. Die Aussicht auf eine derartige „serielle“ Struktureinheitlichkeit der Komposition ist der stärkste, eigentliche Motor der seriellen Entwicklung gewesen — mit Koenigs Worten: „*Die Komplementarität von Tonhöhe und Zeit ist der Ausgangspunkt der gesamten seriellen Technik*“¹⁶. Auch Adorno zollt Stockhausens Argumentation uneingeschränkt Anerkennung¹⁷.

Wenn dem so ist, wie Koenig und Adorno unterstellen, läßt sich unschwer allein von diesem Ansatzpunkt her zeigen, auf welch tönernen Füßen das serielle Prinzip steht. Ein auffälliger Fehler besteht schon darin, daß die Dauer eines Klages (also eine reale psychische Größe) und eine einzelne Sinusschwingung (eine bloß physikalische Größe, deren qualitatives Empfindungskorrelat unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle liegt) als komparable Phänomene behandelt werden. Stockhausen und seine Anhänger vergessen auch zu bedenken, daß beide Arten von „Dauern“ nicht nur auf der Empfindungsebene, sondern auch schon physikalisch strukturverschiedene Gebilde sind. Denn die „Mikrodauern“-Sphäre ist vertreten durch eine einzelne Luftsäulen-, Saiten- oder Membranschwingung, die in der „Makrodauern“-Sphäre völlig irrelevant ist. Dort handelt es sich vielmehr um ein ganzes Schwingungsbündel, das wiederum für die „Mikro“-Sphäre gleichgültig ist. Denn nicht ist die jeweils geforderte Gesamtdauer eines Tons von der Dauer und Zahl seiner Einzelschwingungen ursächlich abhängig, vielmehr ist deren benötigte Anzahl nur ganz sekundär und sozusagen zufällig auch von der Dauer der Einzelschwingung her berechenbar, und Entsprechendes gilt im umgekehrten Sinne. Dort, wo sich beide Sphären scheinbar, respektive physikalisch berühren — um die Frequenz 16 herum —, herrscht musikalisch unbrauchbare, in aller bisherigen Musik gemiedene Unbestimmtheit. Das von Stockhausen in Anspruch genommene Phänomen ist seit langem bekannt. Auch daß Tonempfindungen auf dem Umweg über die physikalische Analyse ganz allgemein „*etwas mit Geschwindigkeitsverhältnissen zu tun*“ haben, ist nicht neu. Man weiß auch, daß die Musik aller Zeiten und Kulturen Tonhöhenverhältnisse mit relativ einfachen rationalen Frequenzproportionen bevorzugt (Oktav-, Quint-, Quart-, Terz-, Sext-, Sekund- und Septintervalle), und ebenfalls nicht erst des seriellen Denkens bedurfte es, um auch für die musikalische Rhythmik, soweit sie sich rationalen Konzeptionen unterwarf, die einfachen Proportionen zur Grundlage werden zu lassen, auf diesem Gebiet freilich — mit einigem Spielraum — die allereinfachsten (Potenzen und Kombinationen der Primfaktoren 2 und 3).

¹⁶ Die Reihe VIII, 1962, S. 73.

¹⁷ *Vers une musique informelle*, Darmstädter Beiträge 1961, S. 74.

Neu an Stockhausens und seiner Anhänger Idee ist nur zweierlei, und beides verurteilt sich genau besehen selbst: die bereits bezeichneten Denkfehler (Zuspitzungsfehler) auf der einen Seite und ein allerdings entscheidender weiterer Fehler, der hinsichtlich der Einschätzung der Leistungsfähigkeit des Menschen auf zwei in ihrer Verschiedenheit nicht erkannten Gebieten der Apperzeption gemacht wird. Genauso, wie man unberechtigterweise die visuelle und auditive, räumliche und zeitliche Bewußtseinssphäre kommensurabel wähnt (vergleiche unter II), so macht man es mit den Dimensionen der Tonhöhe und der Tondauer, der harmonischen und rhythmischen Dimension. Indessen ist auch hier die Apperzeptionsfähigkeit des Menschen zum mindesten gradweise sehr verschieden groß, wahrscheinlich sogar grundverschieden¹⁸. Mühelos begreifen wir unmittelbar hörend ziemlich komplizierte harmonische Verhältnisse, zum Beispiel diejenigen einer chromatischen Tonleiter oder tritonischer Akkorde. Die — rational betrachtet — gleichgebauten rhythmischen Verhältnisse hingegen übersteigen bei weitem unser unmittelbares Fassungsvermögen. Die stärkere spontane Anschaulichkeit harmonischer Proportionen gegenüber rhythmischen hat sicher gar keine sehr geheimnisvollen Gründe; um so eindringlicher verbietet sich eigentlich der serielle Gedanke einer „gleichberechtigten“ Behandlung der beiden Gebiete. Aber keiner der jungen Theoretiker und Komponisten merkt, „daß man“, wie Nicolas Ruwet ihnen in ihrem eigenen Publikationsorgan vorwirft, „die Beziehungen zwischen den verschiedenen partiellen Systemen nach Maßgabe des Parallelismus begreift, das heißt, nach dem primitivsten Schema, das es gibt“¹⁹.

Eine praktische Konsequenz, die Stockhausen aus seiner Theorie zieht, beleuchtet deren Fragwürdigkeit schlaglichtartig. Er bildet²⁰, neben anderen derartigen Experimenten, eine Proportionsreihe von Dauer-, oder genauer Tempo-Werten genau der temperierten chromatischen Tonleiter nach, das heißt, er konfrontiert dem Frequenzverhältnis 1 : 2 zweier im Oktavabstand stehender Töne das Tempoverhältnis $\infty = \text{MM } 60 : \infty = \text{MM } 120$ und baut entsprechend der logarithmischen Formel $12 \cdot \sqrt[12]{2}$ weitere 11 Tempowerte dazwischen; so erhält er eine Reihe von 13 stufenweise sich beschleunigenden Tempi, ein Material, mit dem, genauso wie mit der chromatischen Tonleiter, nun musikalisch gearbeitet werden soll. Daß man es nicht längst getan habe, wird als schwer belastende Inkonsequenz der traditionellen Musik gerügt. Auch zu dieser, angesichts der Inkommensurabilität harmonischer und rhythmischer Apperzeption geradezu primitiven Forderung gibt Adorno sein ausdrückliches Placet: „Von Stockhausen stammt die Einsicht, es sei die gesamte rhythmisch-metrische Struktur auch der atonalen und der Schönbergschen Zwölftonmusik in gewissem Sinn tonal geblieben. Das ist nicht mehr zu vergessen; die Unstimmigkeit nicht mehr zu dulden“²¹. Adorno verteidigt die formallogische „Stimmigkeit“ einer Theorie unter bedenkenloser Hintansetzung der Stimmigkeit zwischen der Theorie und der Wirklichkeit des hörenden Menschen.

¹⁸ Die ausführliche Darlegung dieses, wie mir scheint, für die Widerlegung des seriellen Parallelismus wesentlichen Punktes, unternehme ich in meinem Buch „Neueste“ Musik, ein kritischer Bericht, Stuttgart 1964; vgl. auch hier, Anm. 21.

¹⁹ N. Ruwet, *Von den Widersprüchen der seriellen Sprache* (Übersetzung aus dem Französischen von H. R. Zeller), Die Reihe VI, S. 63.

²⁰ Siehe zum Folgenden Die Reihe VI, S. 24.

²¹ Darmstädter Beiträge 1961, S. 29. — Der gemeinsame Nenner von harmonischen (tonverwandtschaftlichen)

V

Ein ins Auge springender Zug des seriellen Denkens ist die Hochschätzung des Zählens und Messens, der Quantitierung. Den äußeren Anreiz dazu, aber sicher nicht die innere Ursache bringt die Entdeckung der „elektronischen“ (elektrischen) Klangerzeugung und der Tonbandmanipulation. Nach elektroakustischen Laborstudien durch Robert Beyer und Werner Meyer-Eppler an der Bonner Universität wurde daselbst 1951 die erste Komposition mit Verwendung elektronischer Klänge — Bruno Madernas *Musica su due Dimensioni* für elektronische Klänge und Instrumente — realisiert. Der Reiz der elektronischen Klangerzeugung und -manipulation besteht darin, daß diese dem Komponisten erlauben, nicht nur Tonhöhen und -dauern, sondern auch Klangfarben, dynamische Werte und distinkte Geräusche mit großer physikalischer Genauigkeit zu fixieren. Das schuf die Voraussetzungen zur praktischen Verwirklichung der „allgemeinen seriellen Form“, und zwar noch bevor ihr theoretischer Anspruch durch Stockhausen erhoben wurde. Sämtliche durch meßbare Korrelate erfassbaren Toneigenschaftenbereiche (Parameter) sind nun serieller Durchbildung zugänglich. Das in aller früheren Musik komplex bewegte Tonmaterial wird fortab aufgefaßt als ein aus Eigenschaften und Elementen beliebig Zusammensetzbares (synthetischer Materialbegriff). Auch der einzelne Ton, in seiner Höhe, seinen Klangfarbenkomponenten, seiner Lautstärke, Lokalisierung usw., wird jetzt ab ovo Gegenstand der Komposition: „So wird jeder Klang (Ton) das Ergebnis eines kompositorischen Aktes“, bestätigt Stockhausen²². „Es wäre absurd“, meint Eimert²³, „mit Tönen bloß zu komponieren, wie sie ‚sind‘, wie sie sich dem naiven Verständnis darstellen; denn auf dem musikalischen Zeitgrund“ — hier wirkt Stockhausens Theorie ein — „gibt es (noch) gar keine Töne, sondern nur abstrakte Beziehungen, aus denen Tonhöhen, Lautstärken und Dauern aufgerufen werden.“ Diese radikalen Worte zeigen, daß man, kaum daß die technischen Möglichkeiten elektro-akustischer Klanganalyse und -synthese eröffnet sind, das nur technisch zu gewinnende Sinuston-„Atom“ sogleich als einzig legitimes Material der Komposition schlechthin postuliert. Ihm stellt sich, wenig später, sein Gegenstück, das komplexe Geräusch oder „weiße Rauschen“ zur Seite, so daß nunmehr, zunächst jedenfalls, von den Extremen her komponiert wird: synthetisch und analytisch, mit Sinustönen und gefilterten Geräuschen. Hinzu kommen dann noch die sogenannten „Impulse“, kürzeste Schwingungsstöße, die der Hörer als

und rhythmischen Verhältnissen findet sich — den physikalischen Aspekt einmal als relevant angenommen — im Phänomen der Periodizität. Sowohl die Tonverwandtschaftsordnung als auch die rhythmisch-metrische Rationalität der traditionellen abendländischen Musik: beide beruhen, physikalisch betrachtet, auf Potenzen und Kombinationen der ersten Primzahlen, und zwar harmonisch der Primzahlen 2, 3 und 5, rhythmisch-metrisch der Primzahlen 2 und 3. Die dem sogenannten pythagoräischen Tonsystem anhängenden Musiktheoretiker bezweifeln die Mitwirkung des Faktors 5 im Harmonischen (Mediant- oder Terzverwandtschaft); die Gegenargumente gegen diese Ansicht habe ich in meiner ungedruckten Dissertation *Der Sonanzfaktor im Tonsystem*, Kiel 1958, zusammengetragen. — Trotz der vorgetragenen Polemik gegen Stockhausen bezweifle ich nicht (und gehe darin konform mit J. Handschin und anderen) die Mitbedeutung der Zahlenrationalität für die Ausbildung der musikalischen Ton- und Rhythmusysteme. Allerdings bin ich der Meinung, daß gerade deshalb die temperierte (nicht tonverwandtschaftlich entwickelte) Halbtonleiter, abgeleitet aus der Formel $12 \cdot \sqrt[12]{2}$, kein genuin musikalisches Phänomen ist, denn sie ersetzt die harmonische Zahlenrationalität durch die logarithmische. Logarithmisch entwickelte Verhältnisse zwischen Tönen (Distanzen) stellen aber, im Gegensatz zu harmonischen (Intervallen), keine vom Bewußtsein als „gestalt-prägnant“ spontan und genau erkennbaren (und wiedererkennbaren) Werte dar; vgl. auch dazu die oben angeführte Dissertation.

²² Die Reihe V, S. 62.

²³ Die Reihe III, S. 8 f.

nicht-tonlich wirkende „Knacke“ wahrnimmt. (Auf die Tatsache, daß es, genau genommen, in der Wirklichkeit des Hörens — und sogar im objektiv-physikalischen Bereich selbst — keine einfachen Nur-Sinustöne gibt, braucht hier nicht eingegangen zu werden.)

Es ist Stockhausens in der Tat intelligenter Einfall, der hieraus erwachsenden, sozusagen hygienisch reinen und optimal differenzierten elektronischen seriellen Musik bald darauf ein ebenso grundsätzlich entwickeltes Gegenbild gegenüberzustellen: die „neue Instrumentalmusik“, die wie die traditionelle Musik mit „vollen“ (natürlichen) Tonklängen als Elementen und mit subjektiven Tonerzeugern (Instrumenten und Menschen) arbeitet; aus den „Nöten“ der damit verbundenen Ungenauigkeiten werden systematisch und fantasievoll neue „Tugenden“ der Komposition entwickelt. Deren wichtigste sind die jeweils festzulegenden „Freiheitsfelder“ für den Interpreten; sie können alle Toneigenschaften, aber auch die Reihenfolge und die eigene Wahl der Töne betreffen. Derartige, im umfassenden Sinne aleatorische Kompositionen bieten bei jeder Aufführung ein völlig neues Hörbild und wirken dadurch amüsanter, aber auch gröber als elektronische Musik.

Der ebenfalls vorhandene, aber heimlichere Grobheit ist das physikalistische und materialistische Denken, das sie durchwirkt. Über das unumgängliche Zählen, Messen und technische Manipulieren gewinnt es immer stärkeren Einfluß. Kindern gleich, die das Funktionieren einer elektrischen Eisenbahn entdeckt haben, „spielen“ zunächst verhältnismäßig harmlos die jungen Komponisten mit den neuen Möglichkeiten. Aber unversehens verfallen sie diesem Spiel, und es emanzipieren sich ursprünglich sekundäre zu primären Vorstellungen: Das „Schwingungsbündel“ verdrängt den lebendigen Ton, die Zahlenproportion das Intervall und den Rhythmus. So vertauscht sich geradezu auch die Beziehung von Qualität und Quantität. Pousseur führt den fragwürdigen Begriff der „graduellen Qualität“ ein²⁴; Stockhausen spricht von „Empfindungsquanten“²⁵. Es ist nur allzu verständlich, daß dabei Toneigenschaftsbereiche, die keine Quantitätskorrelate besitzen oder keine kontinuierliche Graduierung zulassen, aus dem Interesse und sogar aus dem Bewußtsein der jungen Komponisten herausfallen. Daß diese Entwicklung durch die neuen technischen Möglichkeiten nur bestärkt, nicht begründet wurde, belegt freilich die Tatsache, daß schon seit der frühen Dodekaphonie die qualitative, nicht graduiert gedachte Tonverwandtschaftsauffassung der Intervalle durch die rein quantitative, jede Graduierung zulassende Distanzauffassung verdrängt worden war. Die Quinte zum Beispiel ist nur noch ein beliebiger Tonabstand unter vielen tausend zur „Gleichberechtigung“ erhobenen anderen.

Psychologische Fragen des Hörens interessieren in dieser beschränkten Sicht gerade eben noch bis zum Weber-Fechnerschen Gesetz. Der höhergeistige, qualitative Bereich der durch Tonverhältnisse auslösbaren harmonischen Spannungen, des Zusammenwachsens von Klang- und Tonfolgegestalten im Hörerbewußtsein, des Sichanziehens und -abstoßens von Gestalten (und innerhalb von Gestalten) gemäß den in entsprechend angelegter Musik unwillkürlich wirksamen psychischen Gesetzen der Sonanz (Tonverwandtschaft, Konsonanz, Dissonanz) und der ratio-

²⁴ Die Reihe III, S. 70.

²⁵ Die Reihe I, S. 61.

nen Rhythmik (Metrik, Periodik, rhythmische Kombinatorik)²⁶ bleibt dabei dem Zufall überlassen oder wird — bestenfalls — wenigstens als Macht gespürt und systematisch dissoziiert und paralyziert; dieses letztere ist immerhin ein Ansatzpunkt anzuerkennender kompositorischer Kunst. Er wird genährt vor allem durch ein seit Schönberg immer stärker gewordenes Mißtrauen gegen die auditive Intelligibilität aller aus „natürlichen“ Gesetzen und Hierarchien entwickelten Gestaltbildungen überhaupt. Sie — und mit ihnen die Hör-Verständlichkeit selbst — gelten als der Retrospektivität verdächtig. Komponisten und Theoretiker, die sie verteidigen, können in den Augen der Avantgarde nur Epigonen einer antiquierten Musikauffassung und -kultur sein.

VI

Was setzt das serielle Denken an die Stelle der abgelehnten qualitativen Gestaltungsprinzipien, zumal an die Stelle der in ihrer Gültigkeit angezweifelten Formkategorien wie Spannung-Lösung, Kontrast, Wiederholung, einfache Dreiteiligkeit (These, Antithese, Synthese), Variation, logischer „Schluß“, Bestätigung usw.? Tatsächlich beabsichtigt man gar nicht, das geschaffene Vakuum durch Einführung kräftiger, bestimmter neuer Formbegriffe auszufüllen. Gelegentlich wird zwar eine dahingehend deutbare Absicht geäußert²⁷. Aber da jede hinlänglich klare Bestimmtheit in die Nähe eines der älteren Formprinzipien führt — und wohl führen muß, da Formprinzipien nicht „erfunden“ werden, sondern in absolut begrenzter Anzahl einfach „vorhanden“ sind wie geometrische Dimensionen und Grundformen —, eben deshalb bleiben solche Ansätze bei den seriellen Theoretikern sehr verschwommen, ja, man spürt deutlich Ängstlichkeit in ihnen.

Positiv ist allein — so paradox es klingt, so einleuchtend ist es zugleich — ein betont negativistisches Agens: die Tendenz zur Kultivierung des „Übergangs“, der „Vermittlung“, etwa innerhalb der Toneigenschaftsbereiche oder zwischen Ton und Geräusch oder zwischen Klang überhaupt und Rhythmus (vergleiche IV). Freilich ist auch dieses Prinzip genau genommen nicht neu, sondern wird — zum Beispiel in der Ausbildung der Dreiteiligkeit, in Sonate und Lied, oder in Richard Wagners ausdrücklicher „*Kunst des Übergangs*“ — schon in älterer Kunstmusik vielfältig angewandt, allerdings mit weniger dispergierten musikalischen Inhalten, so daß die Vermittlungsstufen vergleichsweise weniger kontinuierlich sind. Hier ist also durchaus „noch etwas zu machen“, und da der Ehrgeiz, Originalität zu entwickeln, ein starker Antrieb der jungen Komponisten ist, wird die Chance gründlich wahrgenommen. Man nimmt zum Beispiel ein komplexes Rauschen, filtert alle möglichen Reduktionen bis zum nackten Sinuston in quasi-kontinuierlichen, nach verschiedenen Eigenschaftsgesichtspunkten geordneten Reihen heraus und bildet daraus ein Musikstück, das wiederum alle möglichen Grade nachbarschaftlicher Beziehungen vom stärksten Kontrast bis zur kaum bemerkbaren Unterschiedenheit nach einer seriellen Konzeption an- und ineinanderfügt; so entstehen jene „*Teppiche*“ und

²⁶ Die rationale Rhythmik umfaßt im hier gemeinten Begriffsumfang alles, was schöpferische Fantasie an Kombinationen hervorgehen läßt, aber nicht die „irrationale“ oder „freie“ Rhythmik, die zum Beispiel im Gregorianischen Choral und in jedem Rubato gepflegt wird.

²⁷ Zum Beispiel G. Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, Die Reihe VII, S. 5 ff., oder Chr. Wolff, *Über Form*, daselbst S. 24 ff.

„Netze“, von denen wir sprechen hörten. Oder man legt einer Komposition einen Sprechtext zugrunde, den man in Einzellaute und Phoneme, entvokalisierte Zischlaute und reines Vokalfarbengetöne zerlegt, um die „Vermittlungen“ zwischen verstehbarem Sprachlaut und bloßem Klang und Geräusch zum Material serieller Kombinatorik zu machen. Selbst der Kritiker muß zugeben, daß solche Vorhaben reizvoll sind, zum mindesten im Sinne einer Art kunstgewerblicher Webetechnik, mittels derer eindrucksvolle klingende „Kalligramme“ sich erstellen lassen.

Das Prinzip des „Ausgleichs“ und der „Vermittlung“ setzt die Forderung der „Gleichberechtigung“ der Materialeigenschaften untereinander und ihrer einzelnen Valenzen (Abstufungen) voraus: die Ablehnung jeder etwa vorgegebenen, natürlichen oder geschichtlich überlieferten „Hierarchie“ wird immer wieder betont. Mit dieser Forderung schließt sich ein Ring der bisher von uns betrachteten Maximen des seriellen Denkens. Die kompositionstechnischen Operationen, durch die das „multipolare Gleichgewicht“ (Pousseur) hergestellt werden soll, sind uns demzufolge nichts Neues: „die Nicht-Periodizität der chronometrischen Artikulation...“, die Abschaffung des polyphon-linearen Stimmengewebes, die ständige Variation der vertikalen Dichte (Klangbreite), die ständige Transformation der instrumentalen Farben und schließlich die immer neue Artikulation der Makrostrukturen“ (der Form-Erscheinung des Werks im ganzen, die schließlich auch von Aufführung zu Aufführung sich wandeln soll). „Jeder dieser Faktoren“, fährt Pousseur, der dieses entwickelt, fort, „bedeutet die Zerstörung einer besonderen ‚starken‘ Form, die sich dem Bewußtsein als Bezugssystem aufgedrängt hatte, die den Reichtum der Klangmaterie einschneidend verminderte“²⁸.

Hier kann nicht entschieden werden, wieviel positive, eigenständige neue Ästhetik einerseits, wieviel Ressentiment des Spätgeborenen andererseits in dieses radikal-neue Musikbild mitschöpferisch eingeflossen ist. Daß die zweite Komponente zum mindesten stark beteiligt ist, verraten Äußerungen, in denen sich die Ablehnung der Konvention, der Natur und vor allem des „Einfachen“ bis zur Offenbarung erhitzten Hasses steigert. Neben Adorno ist es vor allem Klaus-Heinz Metzger, der das Einfache, Elementare und etwa gar als „gesund“ zu Bezeichnende mit spürbarem Haß von sich weist: „als Namen dessen, was nicht fortdauern soll“, als Ausdruck des „Vorzivilisatorischen“, der „Barbarei“, des „hanebüchene Unentfalteten“ und „prähistorischer Stammesbräuche“²⁹. Bei solcher Hitze des Geistes mag es verständlich sein, daß die tabula rasa, auf der komponieren zu können man für möglich hält, als solche gar nicht erkannt wird: der Verzicht auf die Formkategorien schlechthin, auf den „zwingenden“ Aufbau von Zeitgestalt, auf intellektuelle Auditivität, auf naturangebotene und sogar auf solche Hierarchien, die dem Material abzurufen seit eh und je des schöpferischen Menschen Stolz waren. Mit einem merkwürdig anderen, kaum ganz glaubwürdigen neuen Stolz blicken die jungen Komponisten und Theoretiker auf alles das herab, von dem sie sich abgekehrt und das sie zerschlagen haben (oder zerschlagen zu haben wähen): „Auf einem solchen Niveau des Bewußtseins“, meint Luciano Berio, speziell auf die Formenwelt und die metrisch-rhythmischen Prinzipien der früheren Musik

²⁸ Die Reihe III, S. 48 f.

²⁹ Die Reihe V, S. 48 f.

herabblickend, „ist kein Platz mehr für jene simpelsten formalen Schemata der Perzeption“³⁰.

Gelegentlicher Katzenjammer, wenn die mit Akribie und Bienenleiß durchgeführten Materialverteilungsprozesse am Ende sterile, gleichgültige, trotz allen Überraschungsaufgebots nur ermüdende (weil nicht „zwingende“ und nicht „fesselnde“) Eindrücke beim Hörer hinterlassen, wurde bisher immer mit rasch wieder einsetzendem Optimismus überwunden und auch zum Ansporn für fantasievolle Weiterentwicklungen. Vor allem das Vertrauen in die künstlerische Fruchtbarkeit der physikalisch-technischen Mittel ist noch ungebrochen. Stockhausen verspricht sich ganz unkritisch und ohne jede Ironie musikalische Offenbarungen von der Ausnutzung von „Entdeckungen“ wie jenen, „daß ‚Rhythmik‘ in Tonhöhen- und Klangfarbempfindung übergehen kann . . . , daß eine Klangfarbe nicht mehr dieselbe Klangfarbe ist, wenn wir ihre Intensität oder die Frequenz eines Teiltons verändern“ oder daß man den Hörer durch „Raum-Musik“ (Stereophonie) zu bestimmten Vorstellungen bringen (also doch zwingen?) kann, etwa dadurch, daß er die Wahrnehmung tiefer Töne unwillkürlich mit „Links-“, diejenigen höherer Töne mit „Rechts“-Vorstellungen koppelt, wenn man ihm durch eine entsprechende Aufstellung der diese Töne hervorbringenden Instrumentalisten oder Lautsprecher dabei hilft³¹.

Den nachdenklichen Kritiker können solche vordergründigen Gedankengänge und Hoffnungen nur zutiefst bedrücken, zumal sie das gesamte serielle Schrifttum beherrschen. In der Bemühung mechanischer, elektro-akustischer, graphischer, tabellarischer und rechnerischer Hilfsmittel – Ligeti spricht offen von seriellen „Mischmaschinen“ – absorbieren sich der schöpferische Elan und die Begeisterungsfähigkeit anscheinend einer ganzen Generation von Begabungen. Nicht nur, wie Ernst Krenek meint, den „flüchtigen Betrachter“, sondern auch den mit ausdauernder Beobachtung in diese Denkwelt eindringenden Kritiker „dükt es, als ob die Phänomene, auf die es in der elektronischen Musik“ – und in der gesamten seriellen und nachseriellen Musik – „bisher hauptsächlich anzukommen scheint – Stufungen der Farbe und des Gefüges, der Dichte, Konsistenz, Masse des Klangmaterials und dergleichen mehr –, an eine erheblich niedrigere, mehr sinnliche Sphäre des Bewußtseins appellieren als die Intentionen, die man seit langem dem Schöpfer anspruchsvoller Musik zu unterlegen gewöhnt war“³². Es „dükt ihn“ nicht nur, sondern wird ihm, je gründlicher er sich mit der Materie beschäftigt, um so mehr zur Gewißheit: Das serielle Denken kreist um einen Begriff verdünnter, reduzierter Musik.

Der nur selten für kurze Zeit kritisch abgelenkte Optimismus der Theoretiker fügt sich bestätigend in das Gesamtbild. Kronzeuge unkritischer Saturiertheit ist kein Geringerer als einer der Begabtesten, Pierre Boulez, wenn er sagt, es lasse „sich doch sagen, daß die Musik gegenwärtig über einen breiten Fächer von Mitteln verfügt . . . Gewiß bedarf dieser Apparat noch erheblicher Perfektionierung und der Zeit, sich einzuspielen, sich zu verfeinern, sich zu normalisieren; aber das Wesentliche an Entdeckungsarbeit ist geleistet, die Richtung ist unabweichlich einge-

³⁰ Darmstädter Beiträge 1959, S. 37.

³¹ Vgl. Die Reihe I, S. 62, sowie V, vor allem S. 69 ff.

³² E. Krenek, *Den Jüngeren über die Schulter geschaut*, Die Reihe I, S. 33.

schlagen, und auf dem Gebiet der stilistischen Arbeit hat man innerhalb gewisser Sicherheitsränder einen Spielraum vor sich“³³. Boulez fügt diesem aufschlußreichen Bekenntnis noch eine Lieblingsidee an, die er Mallarmé entlehnte und in deren Lobpreis er unverhohlen dem Primat der Graphik, ja, des Papiers, der Note und Noten-Schreibseite vor dem Ton und der autonomen Klanggestalt huldigt: „Man stelle sich Seiten vor, die als Parenthesen fungieren, mobile Hefte, Konstellationen der Formanten miteinander! Kurz, die Imagination hat keine Not, wenn das Handwerk sorgt“³⁴.

Selbst mit boshafter Fantasie läßt sich kaum eine erschütterndere Formulierung der jüngsten Musik- und Kompositionsauffassung erfinden als diese von einem ihrer führenden Männer selbst gelieferte. Hier manifestiert sich das von Adorno angeprangerte „Altern der Neuen Musik“³⁵ sehr handfest in Vokabeln wie „Normalisieren“, „Perfektionierung“, „stilistische Arbeit“, „Sicherheitsränder“.

VII

Scheinbar im Gegensatz zum Streben nach „Normalisierung“ des kompositorischen Arbeits-„Apparats“ steht die strikte Ablehnung jeder konkreten „Normierung“ des benutzten Klangmaterials, die die persönliche Freiheit des Komponisten einschränken würde. Das serielle Denken hält sich etwas zugute auf die Unabhängigkeit seiner Materialauffassung von irgend gegebenen oder nahegelegten Gliederungen und Hierarchien und auf den uneingeschränkten Besitz des kontinuierlich verfügbaren „Klangreichtums der Welt“ (Pousseur). Die Bedeutung künstlerischer Sprachregelung und -konvention wird entweder überhaupt verkannt oder nur insoweit akzeptiert, als es um die Intoleranz selbst erlassener Konventionen gegenüber gegnerischen oder überhaupt andersartigen geht. Gelegentlich gehen die jungen Theoretiker sogar so weit, zu behaupten, daß wahrhaft originale Musik grundsätzlich kein Gegenstand menschlicher Kommunikation sei³⁶.

Jedes serielle Werk soll seine eigenen Toneigenschaftsordnungen — etwa seine eigenen Höhenabstandsmessungen —, seine eigenen Materialstrukturen und seriellen Proportionsideen haben, sozusagen seine eigene musiksprachliche Grammatik und Syntax. Wenn wir am Anfang unserer Anmerkungen feststellten, daß diese Musik auditiv nicht intelligibel sei, so stoßen wir hier auf den gewichtigsten Grund dafür. Man „versteht“ beim Anhören eines seriellen Werkes allenfalls allgemeinste, größte Bezüge. Vielleicht ist es möglich, daß man bei sehr häufigem Hören derselben Komposition wenigstens Fehler in der Wiedergabe oder sogar die verwendete Tonhöhenauswahl und andere grundlegende Proportionsgedanken erkennt. Davon freilich, daß dies erwünscht oder gar notwendig sei, ist in der gesamten einschlägigen Literatur nie die Rede³⁷; es wäre auch viel verlangt und würde einer

³³ Darmstädter Beiträge 1960, S. 28 f. und 40. Der Terminus „Sicherheitsränder“ geistert seit Ruwets von der Phonologie herkommender Attacke gegen das serielle Prinzip (Die Reihe VI) in der Diskussion herum, bedeutet daselbst aber ganz präzise dasjenige, was die phonologische Eindeutigkeit von Phonemen garantiert, während Boulez nur allgemeine Stilabgrenzungen trifft.

³⁴ Daselbst.

³⁵ Th. W. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik in Dissonanzen*, Göttingen (1956), S. 102 ff.; 2/(1958), S. 120 ff.

³⁶ Auch Adorno verfiel den Standpunkt in Darmstädter Beiträge 1961, S. 101.

³⁷ Recht naiv und ohne Begründung behauptet allerdings Boulez in *An der Grenze des Fruchtlandes*, Die Reihe I, S. 49: „Tatsächlich bedeutet die Wahl einer Grundeinheit — verschieden vom Halbton —, daß man

Komposition einen enormen Bedeutungsanspruch zuerkennen, wenn man eigens zu ihrem Verständnis ihre individuelle „Sprache“ erlernen sollte. Man stelle sich vor, welchen einzigartigen Rang ein in einer Randvölkersprache geschriebenes Buch besitzen müßte, um einen literarisch gebildeten Menschenkreis veranlassen zu können, diese Sprache eigens zum Lesen dieses einen Buches zu erlernen; das aber ist — mutatis mutandis — die Situation für mehrere hundert verschiedene serielle und nachserielle Kompositionen. Zum mindesten praktisch entfele also die Möglichkeit sprachähnlichen, genaueren Verstehens dieser Musik selbst dann, wenn die jungen Theoretiker sich eine intellektuelle Audition als Ideal überhaupt wünschten.

Aber sie tun es gar nicht. Mehr kann man über ihr Verhältnis zum Hörer an dieser Stelle, nämlich in Kürze, kaum sagen, da es sich hier um einen der differenziertesten und vielleicht bisher am wenigsten geklärten Punkte des seriellen Denkens handelt. Fest steht, daß es „die serielle Sprache“ als etwas, das sich — wie die historischen Stilsprachen — an einem Werk fürs andere lernen ließe, nicht gibt und nicht geben soll: die Anerkennung des Nutzens oder gar der Notwendigkeit allgemeinsprachlicher Konvention wird strikt abgelehnt. Nur die Methoden und Denkrichtungen, nicht die Mittel im einzelnen sind für den Kreis der seriellen (und in der seriellen Weiterentwicklung befindlichen) Komponisten verpflichtend. Daß die Abgrenzung der Bezirke nicht immer ganz klar ist, kann daran im Prinzip nichts ändern; auch nicht, daß Pousseur und andere sich in ihren Rechtfertigungsversuchen gegenüber dem Vorwurf der Unsprachlichkeit ihrer Musik gelegentlich in bemerkenswerte Widersprüche verstricken, herausgefordert etwa durch gescheite Angriffe wie diesen des Phonologen Ruwet: *„Wenn Henri Pousseur von dem unendlichen Reichtum der Geräusche, verglichen mit der relativen Armut der durch die traditionelle Musik ausgewählten musikalischen Töne spricht, so hört sich das an, als wolle er den Reichtum des kindlichen Lallens, wo alle möglichen, vorstellbaren und durch ein menschliches Organ artikulierbaren Laute vorkommen, der Armut der phonologischen Systeme des Französischen oder Chinesischen vorziehen, oder auch, als stelle er den Schranken, welche die menschlichen Verwandtschaftssysteme diesem setzen, die abwechslungsreiche Ungebundenheit des Liebeslebens der Menschenaffen gegenüber. Aber das kindliche Lallen bedeutet gar nichts, und das Liebesleben der Menschenaffen ist völlig anarchisch, begründet kein soziales (höher organisiertes) Verhalten“*³⁸. Diesen Angriff kann man sicherlich nicht widerlegen. Man kann sich entweder seiner Vernunft beugen — auch den bedeutenden Komponisten der Vergangenheit gereicht es ja nicht zur Unehre, daß sie ihre Werke innerhalb musiksprachlicher Konventionen anlegten; im Gegenteil, dies unterstreicht ihre dennoch vollbrachte persönliche, originale Leistung — oder unbeirrt im Streben zu kommunikationsfeindlicher, absoluter Individualität ausharren.

VIII

Serielle Musik soll also, jedenfalls vom Hören her, nicht „verstanden“ werden. Natürlich aber will der Komponist dem Hörer Sachverhalte anbieten, die dieser,

eine bestimmte, dem jeweiligen Werk eigene Temperatur wahrnimmt; alle Intervalle werden in Funktion dieser Grundtemperatur gehört.“

³⁸ N. Ruwet, a. a. O. S. 61.

wenn er will, „wahrnehmen“ kann. Die Begriffe Information und Wahrnehmung spielen im seriellen Denken eine hervortretende Rolle. Man beabsichtigt nicht, dem Hörer mittels des Werkes Informationen über weitläufige oder innerstrukturelle Zusammenhänge zu geben, erwartet aber immerhin, daß er nicht nur grobflächige, „statistische Feldbeziehungen“, sondern auch und sogar in erster Linie feine Einzelheiten und kaum merkliche Vermittlungen und Verschiebungen im Klangmaterial, seinen Eigenschaften und seiner Zusammensetzung wahrnimmt. Wir wissen, daß man es mit Entrüstung ablehnt, seine Aufmerksamkeit dabei durch kompositorische Mittel zu lenken oder gar zu „zwingen“ und zu „fesseln“, und wir müssen wieder betonen, daß das eine äußerst fragwürdige, jeder Kunsterfahrung widersprechende, ganz unrealistische Einstellung ist. Die Aufmerksamkeit eines Hörers ist selbst dann, wenn der Komponist sie bewußt un gelenkt läßt, seinem Willen nie völlig frei unterworfen; vielmehr wird sie durch eine Vielfalt von Ablenkungen dislinariert, deren Zufälligkeitsgrad nur um so größer ist, je weniger die Komposition von sich aus Hierarchien zwischen den angebotenen „Informationen“ entstehen läßt. Stimmung, persönliche Neigungen, Assoziationen, zufällige Blickfänge wie Bewegungen des Dirigenten oder der Spieler, ja, ein Räuspern des Nachbarn oder ein Kitzel in der Nase und viele andere sehr äußerliche Einflüsse mehr werden gerade dort und dann mächtig, wenn der Griff der Sache selbst locker ist. Die Würde der Freiheit, selbst bestimmen zu können, was man hören und hörend genießen und beobachten will — so könnte man sagen —, werde dadurch nur potentiell, nicht prinzipiell geschmälert; das Ideal bleibe erhaben genug. Aber wie denn? Jede Komposition, auch die im traditionellen Sinne zwingende, stringente, erfährt ja ihre Verwirklichung immer erst im Hörer-Bewußtsein. Will der serielle Komponist tatsächlich und ehrlich Vollmacht der Mitentscheidung über den jeweiligen Inhalt eines Werkes an den Hörer abtreten, so gibt er ihm mehr, als jemals üblich war, und vor allem mehr, als der Hörer selbst verlangt oder auch nur sich wünscht. Er mutet ihm nicht nur die geistige Aktivität der Verwirklichung des an und für sich fertigen Werkes in seinem Bewußtsein zu, sondern gibt ihm nur eine Art Rohstoff, etwas, aus dem noch dies und jenes werden kann, das von sich selbst aus keine eindeutige Gewichtsverteilung und Abgerundetheit besitzt. Der Hörer will das nicht; er will beschenkt, ja, von der Gabe überwältigt werden im Sinne des Hineingenommenwerdens in Vorgänge von Bedeutung. Wohl will er das Seine an Aktivität der Aneignung dazu beitragen, aber nicht dem Komponisten kompositorische Arbeit abnehmen; meistens versteht er davon auch gar nicht genug — er kann sich nicht denken, daß etwas Vernünftiges dabei herauskommen soll, wenn er selbst darüber entscheidet, was des besonderen Zuhörens wert, was wichtig ist; sollte er hingegen durch das schmeichelhafte Vertrauen des Komponisten Zutrauen zu seiner musikalischen Potenz bekommen, so wird er bald nicht nur mitkomponieren — bescheiden, im Geiste —, sondern selber Komponist werden, ungehemmt, ungelern, und mit Sicherheit seriell und aleatorisch. Nein, der anspruchsvolle Hörer wünscht sich eine ganz andere „Würde“: vom Komponisten klingende Ordnungen vorgestellt zu bekommen, die seine auditiven Apperzeptionskräfte beschäftigen und herausfordern, die Verständnis ermöglichen und verlangen, das heißt, die Verständnis nicht leicht machen, aber doch auch nicht ausschließen. Der anspruchsvolle

Hörer möchte dem Komponisten auch hörend auf die Finger schauen können – um ihn entweder zu bewundern oder sich von ihm zu distanzieren; darüber, nicht über das Wie und Was der Komposition selbst, möchte er, wie eh und je, die echte Mitvollmacht behalten. Sie aber wird ihm vorenthalten, ja, man versucht, wie der Volksmund sagen würde, ihn „für dumm zu verkaufen“.

IX

Ich sagte am Anfang, daß die Kritik ihr abwertendes und vielleicht wahres Wort ohne aktuelle Wirkung sprechen werde. Die seriellen Theoretiker sind besonders zurückhaltend darin, kritischen, auch selbstkritischen Gedanken in ihrem Denksystem Raum zu geben. Sie werden wissen oder wenigstens fühlen, weshalb: Ein Einbruch an einer Stelle würde das Gesamtgebäude zusammenstürzen lassen. Würde man zum Beispiel die Notwendigkeit eines Gerüsts fester musiksprachlicher Konventionen (Beschränkung auf ein distinktes Auswahl-Tonsystem und Auswahl-Tondauersystem usw.) anerkennen, im Zusammenhang mit derjenigen audativer Verständlichkeit, so wäre zugleich damit der freien Verfügbarkeit des „*ungraduierten Klangreichtums der Welt*“ und der Möglichkeit uneingeschränkter Kombination sämtlicher Valenzen sämtlicher Töneigenschaften miteinander (der uneingeschränkten tonsetzerischen Permeabilität) abzusagen, das hieße aber: dem Hauptgedanken der seriellen Konzeption überhaupt. Die gesamte Arbeitstechnik würde sich ändern müssen; man würde wieder in den „alten“ abendländischen Gang der Musikgeschichte „zurück“-lenken, in gefährlich-unmittelbare Tuchfühlung – und Vergleichbarkeit! – mit historischen Großmeistern geraten; man hätte es viel schwerer, „original“ zu sein („*trozdem original*“), wäre der Verwechselbarkeit mit tatsächlichem Epigonentum ausgeliefert. Ich glaube – ohne jede Bosheit und Ironie –, daß dieserart Nöte und Ängste den auffälligen Vorwärts-Konformismus der jungen Komponistengeneration zum guten Teil mitverschulden. Kritiker haben ein übriges getan, „Regression“ zum gefürchteten Vorwurf werden zu lassen.

Unter diesen Umständen muß jeder Ansatz zu Selbstkritik und offener gegenseitiger Kritik unter den Anhängern des seriellen Denkens besonders gewürdigt und beachtet werden. Die tiefstgreifenden Bedenken gegenüber eingewurzelten Irrtümern des seriellen Denkens hat bisher Adorno geäußert. Er greift besonders die schematische, von außen und mit außermusikalischen Einteilungen an das musikalische Material herangehende Proportionierungstechnik an und fordert die Wiederanerkennung der Eigentendenzen des Materials: „*Materialbeherrschung muß, als Reflexion des komponierenden Ohrs, selbstkritisch sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt. Sie muß zu einer Reaktionsform des komponierenden Ohrs werden, das passiv gleichsam die Tendenz des Materials sich zueignet*“³⁹.

Ansatzpunkt zu solcher Besinnung ist die schlechte Erfahrung, die man mit der „punktuellen“ Entwicklungsphase der seriellen Musik machte: je mehr und vollkommener die Diffusion und Differenzierung der Gestalten, die Entelechie der Präsenz gelang, um so indifferenter, ja, sogar gröber wurde der Endeffekt beim Hören; Metzger meint dazu, „*daß das komplexer und feiner Organisierte durch*

³⁹ Darmstädter Beiträge 1961, S. 100.

größere Wahrnehmung bestraft“ werde⁴⁰. Man fordert — *expresso verbo* — „Therapien“, ist allerdings zu grundsätzlichen Änderungen der Konzeption natürlich nicht bereit. Ligeti brandmarkt die nivellierende, zu Gleichgültigkeit und Langeweile führende Wirkung reiner serieller Technik mit einem bemerkenswerten Vergleich: „Als anschauliches Analogon sei das Spielen mit Plastilin erwähnt: die anfangs distinkten Klumpen verschiedener Farbe werden, je mehr man sie knetet, dispergiert; es entsteht ein Konglomerat, in dem die einzelnen Farbfleckchen noch zu unterscheiden sind, das Ganze hingegen kontrastlos wirkt. Knetet man weiter, so verschwinden die Farbfleckchen völlig; es entsteht ein einheitliches Grau“⁴¹. Stockhausen bietet die „Raum-Musik“ als Lösung des Dilemmas an; seine Begründung ist peinlich, weil sie Angst vor „Regression“ verrät: eine unmittelbare, innerhalb des musikalischen Materials selbst vorgenommene Wieder-Hierarchisierung „hätte unter den damaligen Voraussetzungen zutiefst dem Geist widersprochen, aus dem heraus der Gedanke einer Gleichberechtigung aller Toneigenschaften geboren wurde. Und so fand man die Lösung, verschieden lange Zeitphasen derart homogener (nivellierter, der Verf.) Tonstrukturen auf verschiedene Lautsprechergruppen oder Instrumentengruppen im Raum zu verteilen“⁴². Pousseur bekennt — oder vermeint wenigstens —, daß seine *Variations I* „wieder eine Einbeziehung kompositorischer Denkmethode der traditionellen ‚sinfonischen‘ Form zeigten“⁴³. Luigi Nono prangert die primitiven Methoden der Zufallsmanipulation und des Collage-Prinzips bei John Cage, Joseph Schillinger und anderen vornehmlich nordamerikanischen Komponisten an⁴⁴. Cage beschreibt allen Ernstes — abgedruckt im wichtigsten, von Eimert und Stockhausen herausgegebenen Publikationsorgan der seriellen Theoretiker — folgende Kompositionsmethode, die ich hier etwas abgekürzt wiedergebe: Man nehme einen Bogen rauhen Papiers, zeichne die zufälligen leichten Verdickungspunkte (Unebenmäßigkeiten) in Form von Notenköpfen nach, lege ein durchsichtiges leeres Notenlinienblatt darüber, übertrage die Notenköpfe auf dieses und lasse sie unter Hinzufügung der nötigen Hilfslinien zu richtigen Noten werden; zur Zuweisung von Violin- und Baßschlüssel und von rhythmischen, dynamischen und artikulatorischen Differenzierungen bediene man sich des Würfels oder des Spiels mit Geldstücken (Adler — Zahl) usw.⁴⁵. Cage nennt die kompositorische Gattung, zu der diese Methode gehört, „experimentelle Musik“. Stockhausen hat ihn — aufschlußreich genug für seine eigenen kompositionstheoretischen Ansprüche — in die Dozentenliste seiner Idealmusikschule der Zukunft aufgenommen⁴⁶; auch in Darmstadt-Kranichstein wirkte Cage als Dozent. Genaugenommen ist es tatsächlich kein prinzipieller Unterschied, ob man Klangstrukturen dem absoluten Zufall und dem Zahlen- und Würfelspiel einerseits oder geometrisch entwickelten graphischen Figuren und zahlenspielerisch angelegten Tabellen überantwortet. Es ist nur ein Gradunterschied der Sachfremdheit des Komponierens.

40 Die Reihe V, S. 45.

41 Die Reihe VII, S. 9.

42 Die Reihe V, S. 61.

43 Die Reihe III, S. 80.

44 Darmstädter Blätter 1960, S. 44 ff.

45 John Cage, *Beschreibung der in ‚Music for piano‘ (21–52) angewandten Kompositionsmethode*, Die Reihe III, S. 43 ff.

46 Vgl. Wörner, a. a. O. S. 46.

Das Niveau kompositorischen Denkens und Arbeitens wieder zu heben, bedarf es sicherlich größeren Mutes noch als einer Absage an Cage und der Abkehr von der punktuellen Phase der seriellen Entwicklung. Auch Aleatorik, „*statistische Feldkomposition*“, „*Gruppenkomposition*“ und „*Raum-Musik*“ sind ziemlich fruchtlose Experimentierstadien, und Adornos „*informelle Musik*“ ist Papierforderung geblieben. Wir können diese Spezies der seriellen und nachseriellen Musik hier nicht im einzelnen kommentieren. Einige junge Komponisten behaupten, die erst vor 12–13 Jahren geborene gesamte serielle Musik sei „*längst passé*“; man wird aber den Verdacht nicht los, daß sie — da sie immer noch im Fahrwasser der seriellen Entwicklung komponieren — nur deshalb so reden, damit die Kritik ins Leere stößt. Noch ist es kaum vier Jahre her, daß Metzger Varèse als Zertrümmerer der überlieferten Musikvorstellung feierte: „*Der Parameter der Tonhöhen, dessen Hege- monie in der abendländischen Musik nie bezweifelt ward, ist von Varèse abgesetzt worden*“⁴⁷. Auch Stockhausen hat bisher weder mit Worten noch mit Taten die von ihm geforderte und geförderte Reduktion des Tons zum bloßen Spezialfall des großen Materialreservoirs der Musik, dem Geräusch, widerrufen; er rühmt die radikale, vollendete „*Atonalität*“: „*Heute erkennt man, daß dieser Begriff eine grundlegende Veränderung des musikalischen Materialbegriffs ankündigt: daß nämlich die Musik mit ‚Tönen‘ ein (bloßer) Spezialfall ist, sobald man Schallereignisse mit konstanten periodischen Schwingungen in das Kontinuum aller ‚Klangfarben‘ (Geräusche) einordnet. In der ‚atonalen‘ Musik kommen dann einfach keine ‚Töne‘ vor, sondern nur Schallereignisse, die man mit dem Sammelbegriff Geräusche bezeichnet*“⁴⁸. Diese und entsprechende Vorstellungen repräsentieren bis heute die musikalischen Anschauungen und Intentionen derjenigen Komponisten, die sich selbst für maßgeblich halten, oder jedenfalls, wie wir von Boulez hörten, die „*Richtung*“, die „*unausweichlich eingeschlagen*“ sei, und Anderes ist, in freier, aber inhaltsgerechter Interpretation des Adornowortes, „*nicht mehr zu dulden*“.

Vielleicht kann das Zeitalter der Expansion des musikalischen Materials, in dem wir uns anscheinend befinden, gar nicht anders, als von der Mitte und dem Quellgebiet der Musik zunächst einmal antigonal fortzustreben. Wenn die Entwicklung erst weit genug in die immer mehr sich verdünnende, gleichförmiger werdende und schließlich leere Stratosphäre der „*unendlichen Klangwelt*“ vorgestoßen sein wird, mag sich unversehens eine Besinnung auf Mitte, Kern und Wesen der Begriffe Musik, musikalische Gestalt und musikalisches Material einstellen. Auch der Begriff „*radikalen*“ Komponierens mag sich dann wieder seriöser orientieren und damit eine gerechtere Beurteilung der wahren Meister wieder möglich werden, derer, die ihr Werk mitten in Konventionen und in der Tradition anzusiedeln unternahmen, unbeirrt vom Vorwurf der Regression und Epigonalität und der Verwechselbarkeit mit den unausrottbaren tatsächlichen Epigonen. Diesen indessen steht der ängstlich auf äußerlich sichtbare Originalität bedachte Avantgardist, in seiner beflissenen „*Flucht nach vorn*“, geistig viel näher, als er selbst und seine Bewunderer meinen. Wir können für unsere Meinung ein Wort Adornos geltend machen: „*Die Chance des Überlebens hat, wenn irgend etwas, nur, was um keine Sicherheit sich kümmert*“⁴⁹.

⁴⁷ Darmstädter Beiträge 1959, S. 58.

⁴⁹ Darmstädter Blätter 1961, S. 91.

⁴⁸ Die Reihe V, S. 54.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

„Tropierte Introitustropen“
im Repertoire der südfranzösischen Handschriften

VON GÜNTHER WEISS, BAYREUTH

Auf die melismatischen, textlosen Erweiterungen innerhalb der Introitusmelodien in den südfranzösischen Handschriften hat Paul Evans¹ hingewiesen². Auch Rambert Weakland hat beim Introitus „*Puer natus*“ textlose Tropen bemerkt, die er im Falle der im aquitanischen Repertoire überlieferten Introitustropen für einen Einzelfall hält³. Bei den Vorbereitungen der Edition des genannten Repertoires⁴ hat sich gezeigt, daß im ganzen vier Introitusmelodien solche textlosen Tropierungen aufweisen⁵. Die Technik besteht darin — von einigen kleinen Ausnahmen abgesehen —, daß jeweils die letzte Silbe des letzten Wortes eines Satztesles des Introitus mit Melismen versehen ist. Diese Einschübe zeigen weder mit der Melodie des Introitus noch mit den Melodien der ihn umgebenden Tropenverse Verwandtschaft; es sind eigenständige Wendungen, die sich aber doch organisch in den Ablauf der Introitusmelodien einfügen. Diese Art der rein musikalischen Tropierung, die in dem untersuchten Repertoire zu den Seltenheiten zählt, unterscheidet sich völlig von der bekannten, allgemein üblichen Form der Introitustropierung. Handelt es sich im ersten Falle um eine unmittelbar an die Melodie des Introitus anknüpfende melodische Erweiterung, so sind die den Introitus einleitenden oder einkleidenden Tropen, so wie sie — bisher allerdings nur textlich — in *Analecta Hymnica*, Band 49 zugänglich sind, doch relativ selbständige Gebilde.

Zu diesen beiden erwähnten Arten der Tropierung kommt nun eine dritte, auf die meines Wissens noch nicht hingewiesen wurde. Es ist die melismatische Erweiterung der Tropusmelodie⁶, also ein Tropus des Tropus. Die folgenden drei Beispiele zeigen, daß die in sich einheitliche Tropenmelodik unterbrochen, tropiert werden kann durch textlose, melismatische Einschübe, die sich von der sonst üblichen Melodik wesentlich unterscheiden.

Apt. 17(5), 226

IV

I - pse prae-i-bit an - te do - mi num in spi - ri - tu

Paris lat. 1118, 71 Ad R[e] P [eten] D [um]

E-T Rep.

I - pse pre - i-bit an - te do - mi - num in spi - ri - tu

¹ *Journal of the American Musicological Society* XIV, 1961, S. 127.

² In Parallele zu diesen Erscheinungen könnte man die manchmal auch instrumental gedeuteten Einschübe im St. Galler Repertoire anführen. Auf sie hat als erster L. Gautier in seiner *Histoire de la Poésie Liturgique au moyen age, Les Tropes*, Paris 1886 verwiesen und Faksimiles mitgeteilt.

³ *The Musical Quarterly* 44, 1958, S. 484.

⁴ *Introitustropen*. 1. *Das Repertoire der südfranzösischen Handschriften* (Monumenta Monodica Medii Aevi III).

⁵ Mon. Mon. III, Intr. 20 „*Nunc scio vere . . .*“, Intr. 23 „*Resurrexi . . .*“, Intr. 29 „*Puer natus est . . .*“ und Intr. 31 „*Viri Galilaei . . .*“.

⁶ Die hier mitgeteilten Beispiele unterscheiden sich offensichtlich von dem von J. Handschin in der *New Oxford History of Music* S. 167 mitgeteilten Tropus „*Dilectus iste Domini . . .*“, wo das Melisma auf der Endsilbe von „*implere*“ (Vers II) vorher streng syllabisch austextiert ist.

et

et

Introitus (aus "De ventre matris...")

vir-tu - te He-li - ae qui di - xit Sub te-[gu-men-tum...

Introitus

vir-tu - te E - li - e De ven - tre ma-tris

Der mitgeteilte Tropenvers läßt sich nur in den im Beispiel zitierten von den zwölf Handschriften des genannten Repertoires, die Tropen enthalten, nachweisen. In Paris, Bibl. Nat., lat. 1118 ist er als Einleitung zum Introitus „De ventre matris“ Ad Repetendum mitgeteilt⁷, in Apt, Bibl. Sainte-Anne, 17(5) dient er als Vers IV einer Tropierung desselben Introitus⁸. Die beiden Fassungen stimmen zu Anfang überein und weichen erst kurz vor dem eingeschobenen Melisma voneinander ab⁹. Gegenüber der Fassung von Paris lat. 1118 erscheint die Fassung aus Apt geglätteter, gestalteter. Die Melodiebewegung in kleinen Tonschritten paßt sich dem Duktus der Introitusmelodie besser an, als die weit ausladende, den gesamten Raum des zweiten Tonus ausnutzende Fassung von Paris lat. 1118. Dies hängt freilich damit zusammen, daß die Verwendung in der Handschrift aus Apt als Binnenvers die melodische wie textliche — s. Schluß „qui dixit“ — Anpassung an den Introitus zur Folge hatte.

Paris n. a. lat. 1871, 38 v, Analecta Hymnica 49, Nr 143

I 8 Hic tri - na so - nat

Paris lat. 887, 24-24 v

I 8 Hic pi - a so - nat

⁷ Mon. Mon. III, Mel. Nr. 10. Da in der Hs. der Custos fehlt, wurde in Analogie zur Hs. Apt die Übertragung des Verses mit *D* begonnen.

⁸ Mon. Mon. III, s. Krit. Ber., Nr. 6.

⁹ Der gemeinsame melodische Ansatz unterscheidet dieses Beispiel von zahlreichen Tropen, für welche die Hss. zwei voneinander völlig verschiedene Melodien mitteilen.

de - i - tas

de i - tas

Introitus

u - na - que po - tes - tas Ter - ri - bi - lis...

Introitus

u - na - que po - tes - tas Ter - ri - bi - lis ...

Wie bei Beispiel 1 läßt sich die tropierte Fassung der Tropenmelodie nur in einer Handschrift, in Paris, Bibl. Nat., lat. 887, finden. Alle anderen Quellen stimmen mit der Fassung von Paris, Bibl. Nat., lat 1119 überein¹⁰.

Paris lat. 1118, 90v Ad R[e] P[eten]D[ul]M, Analecta Hymnica 49, Nr. 315

E-T Rep.

8 Quem cun-cta lau-dant si - mul cre - a - ta re - gem ae - ter - num

at - que

1118, 90v Zusatz am linken Blattrand

at - que

Introitus

8 tre - men - dum Be - ne - di - ci - te [do - mi - num] ...

Einen Spezialfall hinsichtlich der Überlieferung stellt das dritte Beispiel dar. Wie alle anderen Handschriften teilt Paris lat. 1118 den Tropenvers ohne melismatischen Einschub mit. Am linken Blattrand von fol. 90v jedoch ist das Wort „atque“ mit dem Melisma mitgeteilt. Wie bei Beispiel 1 dient der Tropus als Einleitung zum Introitus Ad Repetendum, während in einigen anderen Handschriften dem Vers noch zwei Binnenverse folgen¹¹.

¹⁰ Mon. Mon. III, s. Krit. Ber., Nr. 153.

¹¹ Mon. Mon. III, s. Mel. Nr. 176.

Drei Tatsachen sind bemerkenswert:

1. Es fällt auf, daß die jeweiligen melismatischen Einschübe nur in den bei den Beispielen zitierten Handschriften mitgeteilt sind.
2. Die Quellen Paris lat. 1118 und Paris lat. 887 zählen zu den frühen aquitanischen Handschriften.
3. Die mitgeteilten melismatischen Erweiterungen innerhalb der Tropenverse sind musikalisch eigenständig. Es fehlt — zumindest bei Beispiel 1 und 2 — die Anpassung an die Introitusmelodik, so wie sie Bruno Stäblein für die Blütezeit der Tropenkomposition im 10. und beginnenden 11. Jahrhundert beschrieben hat¹².

Sollte es sich im vorliegenden Falle um eine ältere, wenn nicht gar älteste Schicht der im Repertoire der südfranzösischen Handschriften bewahrten Melodien der Introitustropen handeln? War diese Art der Tropierungspraxis bei der Niederschrift der jüngeren Quellen nicht mehr modern, oder handelt es sich um Reste früheren Melodiengutes? Waren es instrumentale oder lediglich lokale Praktiken? Eine Antwort auf diese Fragen wäre wohl verfrüht. Die bisher allgemein akzeptierte Definition des Tropus von Jacques Handschin: „Den Tropus möchte ich im eigentlichsten Sinne definieren als einen Einschub, einen Zusatz zu einem liturgischen Gesang, der sowohl in melismatischer als in textierter Form auftreten kann“¹³, bedarf jetzt allerdings einer Ergänzung. Wie die oben mitgeteilten Beispiele zeigen, konnte auch die „halb liturgische“ Tropusmelodie durch melismatische Einschübe erweitert werden. Der Zusatz: „In melismatischer Form ist er auch bei halb liturgischen Gesängen bekannt“, dürfte demnach gerechtfertigt sein.

Zum Zusammenhang von Tropus und Prosa „Ecce iam Christus“

VON REINHARD STREHL, GÖTTINGEN

In der Erforschung des Gregorianischen Chorals haben Sequenzen und Prosen einerseits, sowie die Tropen andererseits vom Erscheinen der *Analecta hymnica* bis zu vielen neueren Studien besondere Beachtung gefunden. Zwischen beiden Formen gibt es neben der gemeinsamen Grundeigenschaft, daß sie Erweiterungen bzw. Hinzufügungen zu vorgegebenen liturgischen Stücken darstellen, nur wenig Beziehungen. Daher soll ein Sonderfall, in dem ein sehr enger Zusammenhang zwischen Prosa und Tropus besteht, genauer betrachtet werden.

Die Sequenz kann man als melismatische Erweiterung des Jubilus der Alleluia-Wiederholung nach dem Versus beschreiben. Ihre textierte Form wird als Prosa bezeichnet¹. Sequenz und Prosa sind somit melodisch auf das Alleluia bezogen.

Demgegenüber sind die Tropierungen der Introitus in der Regel musikalisch selbständige Kompositionen, die zeilenweise dem in mehrere Abschnitte zerlegten Introitus vorangestellt werden. Während textlich die Anlehnung an das liturgische Original oft sehr stark ist, finden sich auch kleinere melodische Anklänge äußerst selten und gehen kaum über die Verwendung einiger charakteristischer Anfangsintervalle, wie etwa des Quintsprungs im

¹² B. Stäblein, *Zum Verständnis des „klassischen“ Tropus*, Acta Musicologica XXXV, 1963, S. 84–95.


¹³ J. Handschin, *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, ZfMw X, 1927/28, S. 523. Auch — mit etwas anderen Worten — in MGG I, Art. Abendland, Sp. 29.

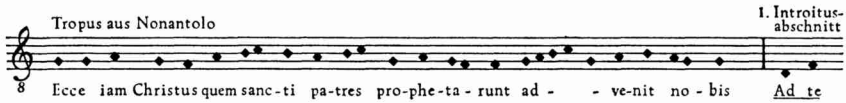
¹ Die italienischen Handschriften überliefern nicht, wie einige französische, Sequenzen und Prosen getrennt und verwenden daher für die aufführungspraktische Einheit von Sequenz und Prosa nur den einen Terminus „sequentia“. Ich folge hier der differenzierteren französischen Terminologie. Über den Zusammenhang von Sequenz und Prosa vgl. H. Husmann, *Sequenz und Prosa*, in: Annales Musicologiques II, 1954.

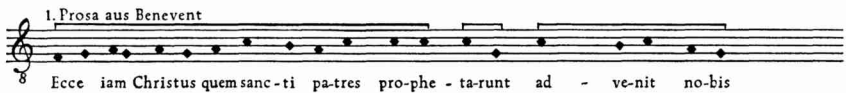
Introitus „Statuit“ hinaus. Ebenso sind melodische Beziehungen zwischen den einzelnen Zeilen einer Tropierung meist nicht anzutreffen.

Die Tropierung „*Ecce iam Christus*“ zum Introitus „*Ad te levavi*“ des ersten Advents, die sich in der aus Nonantola stammenden Handschrift Rom, Bibl. Casanatense 1741, f. 47^v, findet, bildet in vieler Hinsicht eine bemerkenswerte Ausnahme. Zwar wird auch hier die Introitusmelodie nicht benutzt, jedoch ist der Tropus keine selbständige Komposition, sondern wird textlich und musikalisch aus zwei Prosen zum Alleluia „*Ostende nobis*“ zusammengesetzt, die in der Handschrift IV 34 der Kapitelbibliothek Benevent, f. 1^v, überliefert sind. Beide Handschriften dürften gegen Ende des 11. Jahrhunderts entstanden sein.

Im folgenden sind Tropus und Prosen ihren Entsprechungen gemäß untereinander geschrieben. Wie in den mittelalterlichen Handschriften üblich, werden nur die Anfänge der einzelnen Introitusabschnitte angegeben. Zum Vergleich sei auch das Alleluia „*Ostende nobis*“ nach der Überlieferung von Benevent mitgeteilt:

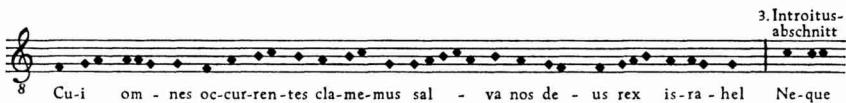
 (Versus: *Ostende nobis*)
Al - le - lu - ia

 Tropus aus Nonantolo 1. Introitusabschnitt
Ecce iam Christus quem sanc-ti pa-tres pro-phe-ta-runt ad - - ve-nit no - bis Ad te

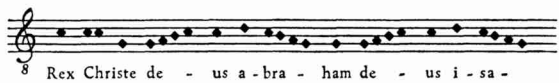
 1. Prosa aus Benevent
Ecce iam Christus quem sanc-ti pa-tres pro-phe - ta-runt ad - ve-nit no-bis

 2. Introitusabschnitt
Su - am-nos sal - vet per na-ti vi - ta - tem glo - ri - o - sam De-us me-us


su - a nos sal - vet ut na-ti - vi - ta - te glo - ri - o - sa

 3. Introitusabschnitt
Cu-i om - nes oc-cur-ren-tes cla-me-mus sal - va nos de - us rex is-ra-hel Ne-que


cu-i om - nes oc-cur-ren-tes cla-me-mus sal - va nos de - us rex is-ra-hel


Rex Christe de - us a - bra - ham de - us i - sa -

 2. Prosa aus Benevent
Crea-tor om-ni-um rerum et rex regum Christe de - us a - bra - ham de - us i - sa -

ac de - us ia - cob mi - se - re - re no - bis qui - a tu es sal - va - tor et mi - se - ri - cors

ac de - us ia - cob mi - se - re - re no - bis qui - a tu es iu - stus et mi - se - ri - cors

4. Introitusabschnitt

ve-rax pi - us et sanc - tis - si - mus a - - men Et e - nim

ve-rax pi - us et sanc - tis - si - mus

Der Tropus erscheint nach dem „Gloria patri“ als „*tropus ad repetendum*“ oder „*alius tonus*“. Diese in der Nonantolener Handschrift sonst gebräuchlichen Bezeichnungen für die zweite und dritte Tropierung des Introitus, die bei dessen Wiederholungen nach Psalmvers und „Gloria patri“ an allen größeren Festtagen üblich waren, fehlen hier. Doch ist nicht anzunehmen, es handle sich in Wahrheit um eine Prosa, in die nur irrtümlich die Anfänge der Introitusabschnitte geraten seien. Schon das äußere Bild der Aufzeichnung, die Art der Initialen etc. sprechen dagegen, vor allem aber die liturgische Reihenfolge der Stücke, die im Propriumteil der Handschrift, wie stets, so auch hier streng gewahrt bleibt: Es folgen eine Prosula² zum Graduale und Prosula zu verschiedenen Versus, darunter auch eine zu „Ostende nobis“³. Wäre in Nonantola eine Prosa zu diesem Alleluia überliefert, müßte sie hier folgen.

Vergleicht man mit dem zugrunde liegenden Alleluia zunächst die Beneventer Prosa, zu der die zweite eine strenge Kontrafaktur ohne jede melodische Abweichung darstellt, so zeigt sich, daß sie durch nur geringfügige Erweiterungen aus dem Alleluia hervorgegangen ist. Seine Melodie ist vollständig in ihr enthalten. (Im Notenbeispiel wurde sie in der ersten Prosa durch Klammern kenntlich gemacht. Die zweite Phrase wird mit kleinen Varianten mehrfach benutzt.) Die Prosen dieses einfachen Typs werden zu den ältesten gerechnet.

Der Tropus aus Nonantola zeigt demgegenüber schon in seinem Aufbau Unregelmäßigkeiten: Die beiden Prosen sind ungleich auf den Introitus verteilt. Die erste wird in drei Teile zerlegt, denen jeweils ein Introitusabschnitt folgt; die zweite, vor dem letzten Introitusabschnitt stehend, bleibt ein Ganzes, jedoch fehlt ihr Anfang: „*Creator omnium rerum.*“

Auch melodisch ist die Beziehung zum Vorbild locker. Neben der melismatischen Ausfüllung der größeren Intervalle gibt es Stellen mit ganz abweichender Melodik, siehe z. B. „*clamemus*“ und „*verax pius*“. Vor allem aber unterscheiden sich die den beiden Kontrafakten entsprechenden Teile des Tropus, die melodisch gleich sein müßten, auch untereinander. Daher können die Abweichungen nicht allein damit erklärt werden, daß dem Tropus möglicherweise eine spätere, weiterentwickelte Fassung der Prosa zugrunde liege, vielmehr muß er, nachdem die Kenntnis seiner Herkunft bereits verlorengegangen war, eine längere selbständige Entwicklung durchgemacht haben. Eine gemeinsame Quelle, auf die beide Handschriften zurückgehen, ist nicht bekannt.

² Wiederum nach französischer Terminologie. Die italienischen Handschriften verwenden „*Prosa*“ statt „*Prosula*“, da „*Prosa*“ als Bezeichnung der textierten Sequenz ausfällt.

³ Das Alleluia selbst fehlt, da es sich nur um ein Tropar handelt.

Gluck oder Pseudo-Gluck?

VON JAN LARUE, NEW YORK

In seinem Artikel *Unbekannte Instrumental-Werke Glucks* (Mf. 4, 1951, S. 309) machte Rudolf Gerber auf ein Werk mit folgendem Incipit aufmerksam:



Dieses Werk ist bereits in *Wotquennes Catalogue thématique des œuvres de C. W. Gluck* angeführt und zwar als Nr. 3 unter den „*Ouvertures (Sinfonie) d'œuvres indéterminées*“ (S. 165). Mein *Union Catalogue of 18th Century Symphonies*¹ weist für das gleiche Werk zwei weitere Autoren auf: *Bernasconi* und „*Stamitz*“. In einer Serie, die der französische Verleger Venier herausgegeben hat (*VI Ouverture a piu stromenti, composta da varri (!) autori, Opera Seconda*) erscheint dieses Werk als Nr. 6 unter dem Namen „*Sig. Bernasconi*“. In der Universitätsbibliothek Lund (Schweden), Sammlung Kraus Nr. 308, ist die Komposition „*Stamitz*“ zugeschrieben und mit dem Jahr 1772 datiert. Der Einband des Werkes zeigt den Titel *concerto*, die einzelnen Teile hingegen sind mit *sinfonia* bezeichnet (solche sich widersprechenden Titel sind in den Lunder Handschriften häufig anzutreffen).

Welcher Quelle sollen wir trauen? Die Autorschaft von Stamitz ist am wenigsten glaubhaft. Existiert doch meines Wissens kein anderer Nachweis, der dieses Werk Johann Stamitz oder irgendeinem Mitglied der Familie Stamitz zuschreibt. Riemann und anderen Musikwissenschaftlern, die Probleme der „*Mannheimer Schule*“ bearbeiteten, waren die Lunder Handschriften nicht bekannt. Vielleicht hätte auch zu ihrer Zeit der Versuch einer Identifikation etlicher in ihnen überlieferter Werke mit zweifelhafter Urheberschaft noch mehr Verwirrung angerichtet. Werke z. B., die heute als von Bernasconi, Graun und Toeschi stammend gesichert sind, werden dort irrtümlich Stamitz zugeschrieben.

Weiterhin: der Stil der Komposition läßt die Autorschaft von Johann Stamitz mehr als fraglich erscheinen. Auch wenn oberflächlich betrachtet die Anwendung des forte-piano-Wechsels an die „*Mannheimer Dynamik*“ erinnert, so zeigt doch diese Symphonie in jeder anderen Hinsicht deutliche Stilmerkmale der italienischen Ouverture (natürlich begegnet man häufig auch in italienischen Werken Passagen, die von laut zu leise wechseln; ich erinnere nur an die Instrumentalwerke von Leonardo Leo, die unzählige Beispiele von dynamischem Chiaroscuro enthalten). Die Symphonie in Lund zeigt Mangel an thematischem Kontrast und erschöpft sich in Läufen und Tonfiguren zumeist in geschäftigen Sechzehnteln. Gerade dieser Mangel erregt unsere Zweifel, da die meisten Werke Stamitz' sich durch thematische Differenzierung auszeichnen. Die Form der Komposition erinnert an die der Opern-Sinfonia um 1740: gleich nach der Exposition erscheint das anfängliche Thema wiederum in der Tonika ohne jegliche vorangehende Durchführung. Ich kenne keine Symphonie von Johann Stamitz, die diese Form aufweist. Das Finale, ein Prestissimo im 3/8-Takt mit fast ununterbrochener Sechzehntelbewegung, erinnert ganz besonders an den Typ der Ouverture um die Jahrhundertmitte; eine Konzeption, die wir kaum mit Stamitz in Verbindung bringen können. Johann Stamitz's Söhne, Carl und Anton, sind kaum als Autoren in Betracht zu ziehen. Sie waren um die Zeit der Herausgabe des Werkes, um 1756², erst elf bzw. zwei Jahre alt, und keiner war als Wunderkind im Komponieren bekannt (Mozart, Mendelssohn und William Crotch hatten schon vor ihrem elften Lebensjahr ausgedehnte Instrumentalwerke komponiert).

1 J. LaRue, *A Union Thematic Catalogue of 18th Century Symphonies*, *Fontes artis musicae* 1, 1959, S. 18–20.
2 Siehe Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955, S. 155–156.

Wenn wir nun annehmen, daß Bernasconi der Komponist dieser *sinfonia* ist, so können drei Punkte für ihn geltend gemacht werden, die gegen eine Autorschaft von Gluck sprechen.

1. Gluck selbst kann unter Umständen für die heutige Unklarheit verantwortlich gemacht werden. Es könnte sein, daß er auch in diesem Falle wie in zwei früheren Werken eine Ouvertüre von einem anderen Komponisten „geborgt“ hat, ohne den rechtmäßigen Urheber zu nennen. Für *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747) benutzte er eine Sarmartini-Symphonie in G-dur (Churgin Nr. 50)³; und das Finale einer anderen Sarmartini-Symphonie in g-moll (Churgin Nr. 65)⁴ erscheint als Einleitung zum zweiten Teil seiner Serenata *La Contesa de' numi* (1749).

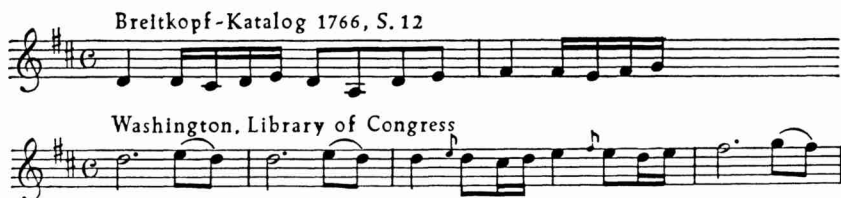
2. Gluck scheint um 1756 bei den Pariser Verlegern nicht bekannt gewesen zu sein, und so weit man weiß wurde keines seiner Instrumentalwerke in Paris gedruckt. Bernasconi hingegen ist mit der Drucklegung einer zweiten Symphonie in Paris vertreten, die Nr. 3 der *Vari autori*, Opus III, in der oben erwähnten Serie von Venier. All diese rein bibliographischen Daten deuten mehr auf Bernasconi als Autor des genannten Werkes. Venier hatte weder Gelegenheit noch Grund, ein Werk Glucks als von Bernasconi stammend auszugeben.

3. Auch stilistisch entspricht die Komposition mehr der Art Bernasconis als der Glucks. Die *sinfonia* Nr. 6 in Veniers Op. II ist in Gesamtstruktur und Einzelheiten beinahe identisch mit dem anderen Pariser Bernasconi-Druck (Venier Op. III/3), vor allem in der Verwendung der Sonatenform ohne Durchführung im ersten Satz und in dem aggressiven Finale im $\frac{3}{8}$ -Takt (in diesem Falle ein Presto). Gluck stellt einem ersten Thema fast ausnahmslos ein kontrastierendes zweites gegenüber, das die Dominant-Tonalität hervorhebt. Er schreibt selten in abgekürzter Sonatenform, und seine Finalsätze im $\frac{3}{8}$ -Takt zeigen einen heiteren Charakter, der eher einem bewegten Menuett entspricht als einem Satz in Presto- oder Prestissimo-Stimmung. Insgesamt können wir feststellen, daß die Autorschaft Bernasconis überzeugender erscheint als die Glucks oder Stamitz'.

Solche Verwirrungen auf Grund irrtümlicher oder widersprechender Angaben in den Quellen der Symphonie des 18. Jahrhunderts sind häufig. Ein Vergleich von Wotquennes „*Ouvertures*“ mit Einträgen im *Union Catalogue*, um nur einige Beispiele für diese Verwirrung zu geben, zeigt drei weitere Autoren-Konflikte, die den Namen Glucks diesmal mit Jommelli, Neruda und Reluzzi verstricken. Von den beiden Letztgenannten wissen wir heute wenig, obwohl sie in verschiedenen Ausgaben des Breitkopf-Katalogs mit nicht weniger als 24 bzw. 13 Symphonien vertreten sind⁵. Hier die Incipits und bibliographischen Daten dieser Werke:



Eine Entscheidung über die Autorschaft dieses Werkes ist schwieriger zu treffen als in dem anfänglich besprochenen Fall. Daß Breitkopf sich vor 200 Jahren selbst häufig widerspricht, gibt zu denken. Sein Katalog zeigt, wie bekannt, zahlreiche Widersprüche, und im Supplement 1763, S. 4 hat er diesen Umstand sogar selbst zugegeben, indem er ein Flötenduett als von „Sigr. Graun . . . ó des Sigr. Suss“ aufführte. Der Mangel an irgendwelchen weiteren Beweisen, sei es für Glucks oder für Nerudas Autorschaft, verstärkt die Vermutung, daß Jommelli, der sowohl in einem Druck als auch in einer Handschrift als Komponist erwähnt ist, tatsächlich diese Symphonie geschrieben hat. Das Thema hat einen betont italienischen Charakter: ein gleiches Motiv wird auf den Stufen des tonischen Dreiklangs in Aufwärtsbewegung wiederholt. Auch in anderen Kompositionen Jommellis finden wir Themen mit ähnlicher Kontur.



Auf Grund dieser zwar unvollständigen Information sollte das Werk dennoch Jommelli zuzuschreiben sein. Das Incipit der zweiten Ouvertüre umstrittener Herkunft lautet:



Gluck: Wotquenne, S. 164 (ohne genaue Quellenangabe); Breitkopf-Katalog 1762, S. 9.
Reluzzi: Breitkopf-Katalog 1762, S. 23.

Aus Mangel an jeglichen quellenurkundlichen Nachweisen muß die Frage der Herkunft dieses Werkes hier offen bleiben. Doch sollte erwähnt werden, daß das Hauptthema einer anderen Symphonie Reluzzis eine gleichartige Form mit dem Oktavsprung nach unten und mit einem im allgemeinen ähnlichen Rhythmus aufweist (Paris Conservatoire, Fonds Blancheton V-227).



Nicht zuletzt trägt das folgende Reluzzi-Beispiel noch zu weiterer Verwirrung bei:



Gluck: Wotquenne, S. 165 (ohne genaue Quellenangabe).
Reluzzi: Breitkopf-Katalog 1762, S. 23.

Hier ist eine Beweisführung noch gewagter, besonders da Breitkopfs Stecher das erste Viertel des im $\frac{1}{4}$ -Takt stehenden Incipits versehentlich ausgelassen hat. Ein Vergleich der im *Union Catalogue* befindlichen Incipits anderer Reluzzi-Symphonien auf mögliche Ähnlichkeit zeigt, daß das folgende Thema mit seinem Abstieg von der Tonika zur dritten Stufe und in der systematischen, aufsteigenden Aufteilung des gebrochenen Tonika-Dreiklangs analog dem obigen Thema ist:



Diese letztere Symphonie, die in der Sammlung Aussee (jetzt Graz, Diözesan-Archiv) Reluzzi zugeschrieben ist, wird jedoch in der Fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek, Regensburg, und im Breitkopf-Katalog, Supplement 1766, S. 14, Sammartini zugeschrieben, und um die Verwirrung vollständig zu machen, nennt die Kungl. Musikaliska Akademiens Biblioteket, Stockholm Giorgio Giulini als den Komponisten! Solange es uns nicht gelingt, die Frage der Autorschaft zu klären, kann das Werk wohl kaum als typisch für Reluzzi angesehen werden. Ich erwähne diese Frage hauptsächlich, um auf die komplizierten bibliographischen Probleme aufmerksam zu machen. Ich würde es begrüßen, wenn Kollegen, die in dieser Periode arbeiten, mir Symphonien zuschickten, deren Autorschaft in Zweifel ist. Ein Vergleich dieser Werke mit den im *Union Catalogue* verzeichneten Werken bringt unter Umständen Lösungen — vielleicht aber auch zusätzliche Verwirrung. Jedenfalls ist es ratsam, jeglicher nicht endgültig bewiesenen Autorschaft mit äußerster Skepsis zu begegnen⁷.

Zur sowjetischen Diskussion über Mozarts Tod

VON ERNST STÖCKL, JENA

Puschkins kleines Drama *Mozart und Salieri* (1830), dem die Legende von der Vergiftung Mozarts durch Salieri zugrunde liegt, hat die sowjetischen Literatur- und Musikwissenschaftler mehrfach veranlaßt, die Frage aufzuwerfen, ob Puschkins Drama auf historischer Wahrheit basiere und woher der Dichter seine Informationen bezogen haben könnte. Hatten der Musikhistoriker E. M. Braudo (1922)¹ und der Literaturhistoriker und Puschkinspezialist M. P. Alekseev (1935)² die Vergiftung Mozarts durch Salieri in sorgfältigen Untersuchungen bereits als Legende abgetan³, so hat I. Belzas Arbeit (1953)⁴ die Behauptung, Mozart sei eines natürlichen Todes gestorben, wieder in Frage gestellt. Belza stützt sich bei seiner Beweisführung vor allem auf das angebliche Zeugnis Guido Adlers, der bei kirchenmusikalischen Studien in einem Wiener Archiv eine Aufzeichnung der Beichte Salieris gefunden haben soll. Sie stammte von dem Beichtvater des italienischen Meisters, der seinem Bischof mitteilte, daß Salieri Mozart vergiftet habe. In diesem Dokument seien auch Einzelheiten darüber enthalten gewesen, wo und bei welcher Gelegenheit der italienische Komponist Mozart das langsam wirkende Gift gegeben habe. Adler habe alle in der Aufzeichnung der Beichte Salieris enthaltenen Faktenangaben sorgfältig geprüft und sei zu der Feststellung gekommen, daß Salieris Beichte keineswegs der „Fieberwahn eines Sterbenden“ war, wie dies seine Anhänger darzustellen versuchten. Vielmehr habe damit ein Verbrecher das lange Jahre gehütete Geheimnis schließlich preisgegeben. Dem Abdruck

⁷ Dieser Artikel wurde von Jeanette B. Holland ins Deutsche übersetzt, wofür ich ihr hier meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

¹ E. M. Braudo, *Mozart i Sal'eri* (Mozart und Salieri), in: *Orfej. Sbornik statej o muzyke raznych avtorov* (Orpheus. Sammlung von Aufsätzen über Musik, verfaßt von verschiedenen Autoren), Petrograd 1922, S. 102 ff.

² M. P. Alekseev, *Mozart i Sal'eri* (Mozart und Salieri), in: A. S. Puškin. *Polnoe sobranie sočinenij* (A. S. Puschkin. Gesamtausgabe), Bd. VII, Moskau-Leningrad 1935, S. 525.

³ B. V. Tomaševskij (vgl. A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij* [A. S. Puschkin. Gesamtausgabe], Bd. VII, Moskau-Leningrad 1935, S. 698 f.) und K. Boneckij (vgl. A. S. Puškin, *Malen'kie tragedii* [A. S. Puschkin. Die kleinen Dramen], Moskau 1949, S. 68) schließen sich in ihren Kommentaren der Meinung an, daß die Vergiftung Mozarts durch Salieri eine Legende sei.

⁴ I. Belza, *Mozart i Sal'eri. Tragedija Puškina. Dramatičeskie sceny Rimškogo-Korsakova* (Mozart und Salieri. Die Tragödie Puschkins. Die dramatischen Szenen Rimskij-Korsakovs), Moskau 1953, S. 43—68.

des von Adler entdeckten Dokumentes habe die Katholische Kirche kategorisch Widerstand geleistet, „weil alleine schon die Tatsache, daß eine solche Aufzeichnung existieren könne, das Beichtgeheimnis in Frage gestellt hätte“⁵. Belza berichtet weiter, daß der Musikwissenschaftler B. V. Asaf'ev bei einem Besuch in Wien die Fotokopie des von Adler entdeckten Beichtdokuments gesehen und an dessen Echtheit nicht gezweifelt habe. Adler starb 1941, das Schicksal seines Nachlasses ist unbekannt. Nach Aussagen von Freunden und Schülern Adlers, die Belza während eines Aufenthalts in Wien 1947 sammelte, widersetzte sich die Katholische Kirche weiterhin dem Abdruck von „nicht zur Veröffentlichung bestimmten Kirchenarchivmaterialien“⁶.

B. Steinpreß setzte sich in einer Rezension eingehend mit Belzas Darlegungen auseinander⁷. Er hält seinem Kollegen vor allem vor, daß er Salieri bewußt negativ gezeichnet habe und sich dabei fast ausschließlich auf Vermutungen stütze. Steinpreß kommt zu dem Schluß, daß Belza lediglich eine neue Variante der alten Legende von Mozarts Vergiftung durch Salieri bringe, in seinen Ausführungen aber nichts bewiesen, sondern die Fakten durch Vermutungen ersetzt habe.

A. Glumov teilt mit, daß „viele hervorragende Musiker unserer Zeit von Salieris Schuld überzeugt sind“⁸, macht allerdings keine näheren Angaben.

Vor kurzem veröffentlichte I. Belza eine neue Studie zu unserem Problem⁹. Der Autor stellt einleitend fest, daß Puschkin über die Vorgänge in Wien ausgezeichnet orientiert gewesen sein muß, und stützt sich dabei auf die bereits erwähnte sehr gründliche Arbeit von M. P. Alekseev. „Puschkin nahm die sensationellen Mitteilungen der Presse sehr kritisch auf. Als er ‚Mozart und Salieri‘ schuf, war er offenbar von der Schuld Salieris fest überzeugt. Das bewog ihn, mit einer so schwerwiegenden Beschuldigung nicht anonym, sondern offen — zur Verteidigung des toten Meisters — aufzutreten“¹⁰. Belza versucht, u. a. auch aus diese Tatsache die historische Wahrheit von Puschkins Drama abzuleiten, und bezieht sich dabei auf eine Äußerung A. K. Ljadovs, daß nämlich Puschkins *Mozart und Salieri* die „beste Mozart-Biographie“ sei¹¹, sowie auf V. A. Žukovskijs und N. V. Gogol's positive Meinung über Puschkins Drama.

Belza geht auch näher auf die „rätselhaften Umstände“ von Mozarts Tod und Begräbnis ein. Hierher zählt er die widersprüchigen Diagnosen über die Natur von Mozarts Todeskrankheit, die Eile, mit der die Leiche des Komponisten auf den Friedhof von St. Marx überführt wurde, die geringe Beteiligung der Wiener Bevölkerung an der Beerdigung des Tondichters und weiter den Umstand, daß der Baron van Swieten, der Mozarts Genius verehrte, ein Begräbnis dritter Klasse ausrichtete und daß schließlich der Totengräber, der einzige Mensch, der Mozarts Begräbnisstätte kannte, bald darauf starb. Seltsam wäre auch, daß Konstanze den Abguß von Mozarts Totenmaske, die der Graf Deym gleich nach dem Tode des Komponisten abgenommen hatte, versehentlich zerbrochen und sich nicht bemüht habe, die Scherben zusammenzukleben, sondern diese weggeworfen habe.

Belza erklärt, daß die Mozart-Biographen irrten, wenn sie die geringe Beteiligung am Begräbnis Mozarts dadurch zu erklären versuchten, daß an diesem Tage (6. Dez. 1791) ein heftiges Regen- und Schneewetter geherrscht habe. Er beruft sich auf N. Slonimsky¹², der

⁵ Ibid., S. 62.

⁶ Ibid., S. 62.

⁷ B. Štejnpress, *Novyj variant staroj legendy* (Eine neue Variante der alten Legende), in: *Sovetskaja muzyka* XI, 1954, S. 141 ff.

⁸ A. Glumov, *Muzykal'nyj mir Puškina* (Die musikalische Welt Puschkins), Moskau—Leningrad 1950, S. 120.

⁹ I. Belza, *Mozart i Sal'eri. Ob istoričeskoj dostovernosti tragedii Puškina* (Mozart und Salieri. Über die historische Wahrheit der Tragödie Puschkins), in: *Puškin. Issledovanija i materialy* (Puschkin. Untersuchungen und Materialien), Bd. IV, Moskau—Leningrad 1962, S. 237—266. Belza veröffentlichte Artikel über die Vergiftung Mozarts durch Salieri auch in sowjetischen Zeitungen.

¹⁰ Ibid., S. 248.

¹¹ Ibid., S. 237.

¹² N. Slonimsky, *The weather at Mozart's funeral*, in: *The Musical Quarterly* XLVI, 1960, S. 16.

durch eine Anfrage bei der Wiener Zentralanstalt für Meteorologie und Geodynamik festgestellt habe, daß am fraglichen Tage keine Niederschläge zu verzeichnen waren und die Temperatur ca. 3 ° Réaumur betrug.

Die von Belza aufgezählten „rätselhaften Umstände“ finden seiner Meinung nach in den Forschungsergebnissen der Mediziner D. Kerner und G. Duda eine plausible Erklärung¹³. Beide Autoren kommen zu dem Schluß, daß Mozart an einer Vergiftung mit Quecksilberchlorid gestorben sei. Belza teilt in diesem Zusammenhang mit, daß der Moskauer Professor der Medizin I. M. Sarkizov-Serazini nach eingehenden Untersuchungen schon 1952 zu dem gleichen Resultat gekommen sei und darüber in einem Vortrag auf der 4. Sowjetischen Puschkin-Konferenz in Leningrad berichtet habe. Nach Duda könnte Salieri trotz der gegenteiligen Behauptungen einiger Mozart-Biographen nicht von dem Verdacht freigesprochen werden, die Tat ausgeführt zu haben. Salieri habe nicht nur aus eigenem Impuls gehandelt, sondern einen Beschluß der Freimaurerorganisation verwirklicht, wonach Mozart als „ungehorsamer Bruder“ vergiftet werden sollte. Belza hält es im Rahmen seiner Darlegungen allerdings nicht für möglich, auf die komplizierten Beziehungen Mozarts zu den Freimaurern einzugehen.

Außerdem zieht Belza Vincent Novellos Tagebücher heran¹⁴. Nach den Berichten dieser Quelle habe Mozarts Witwe 1829 kategorisch behauptet, daß ihr Mann davon überzeugt gewesen sei, von Salieri vergiftet worden zu sein. Konstanze habe auch davon gesprochen, daß Salieri kurz vor seinem Tode sein Verbrechen gestanden habe. Belza äußert dazu: „Daß ein solches Geständnis abgelegt und vom Beichtvater des Mozart-Mörders aufgezeichnet wurde, bezweifeln heute sogar solche Forscher nicht, die zwar G. Adlers Fund erwähnen, sich aber doch vorsichtigerweise die Frage vorlegen, ob dieses Geständnis nicht der Fieberwahn eines Sterbenden gewesen sei. Je drückender die Last der Beweise für die Schuld Salieris wird, desto mehr wächst die Verwunderung der russischen und auch westeuropäischen Autoren, die stark davon beeindruckt sind, wie gut Puschkin informiert war“¹⁵.

Im folgenden setzt sich Belza mit E. Bloms Arbeit zum Tode Mozarts auseinander¹⁶. Nach Blom lag für Salieri kein Grund vor, auf Mozart neidisch zu sein: Er war gut gestellt, hatte ein gesichertes Einkommen, und im Alter erwartete ihn eine angemessene Pension. Belza führt als Gegenbeweis Shakespeares *Hamlet* an, in dem Personen Gift benutzen, die noch besser gestellt waren als Salieri. Ein weiteres Argument Bloms, daß nämlich ein katholischer Geistlicher das Beichtgeheimnis unter allen Umständen bewahrt hätte, widerlegt Belza nach Kerner damit, daß ein Geistlicher bei einem Geisteskranken nur dann an das Beichtgeheimnis gebunden sei, wenn sich dieser bei klarem Bewußtsein befindet. Wenn sich der Geistliche über die Zurechnungsfähigkeit des Beichtlings nicht im klaren ist, dann habe er formal das Recht, das Beichtgeheimnis außer acht zu lassen. So sei nach Belza die Entstehung der von Adler gefundenen Aufzeichnung der Beichte Salieris zu erklären. In seiner Polemik gegen Blom erwähnt Belza auch die bekannte Stelle aus Niemetscheks Mozart-Biographie: „Es ist zwar schade um ein so großes Genie, aber wohl uns, daß er tot ist; denn würde er länger gelebt haben, wahrlich! die Welt hätte uns kein Stück Brot mehr für unsere Kompositionen gegeben“¹⁷. Diese Äußerung soll von Salieri stammen. Eine inhaltlich sehr ähnliche Stelle gibt es auch bei Puschkin in *Mozart und Salieri*:

¹³ D. Kerner, *Mozart als Patient*, Mainz 1956; ders., *Mozarts Todeskrankheit*, Berlin—Mainz 1961; G. Duda, *Gewiß — man hat mir Gift gegeben! Eine Untersuchung der Krankheiten Mozarts nach den Briefen der Familie und den Berichten der Zeitgenossen*, Pähl/Obb. 1958.

¹⁴ *Wallfahrt zu Mozart*, Bonn 1959. Originalausgabe u. d. T. *A Mozart Pilgrimage, being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello*, London 1955.

¹⁵ I. Belza, a. a. O., S. 254.

¹⁶ E. Blom, *Mozart's Death*, in: *Music and Letters* XXXVIII, 1957, S. 315—326.

¹⁷ F. Niemetschek, *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 84. Belza zitiert aus: *Wenn Mozart ein Tagebuch geführt hätte . . .*, Budapest 1955, S. 107f.

Salieri: „... ich bin dazu erwählt,
ihm Einhalt zu gebieten — sonst würden wir
alle zu Grunde gehen. Wir alle sind Adepten,
Diener der Musik, nicht nur ich allein mit
meinem leeren Ruhm.“ (VII, 128)

Schon M. P. Alekseev schloß, daß Puschkin die oben zitierte Äußerung wahrscheinlich gekannt hat. Belza bedient sich dieser Vermutung, um die Behauptung Bloms, Puschkin habe sich nicht bemüht, sich mit den gesicherten biographischen Fakten aus Mozarts und Salieris Leben vertraut zu machen, entschieden zurückzuweisen. Auch gegen Greither¹⁸ polemisiert Belza. Er wirft ihm vor, daß er weder die Biographie Mozarts noch die Puschkins eingehend studiert habe. In diesem Zusammenhang verweist er auf *Grove's Dictionary of Music and Musicians*¹⁹, in dem sich Greither hätte darüber informieren können, daß Salieri Intrigen spann und daß Mozart von ihnen wußte und sich darüber in seinen Briefen beklagte. Wenn Greither die Briefe Mozarts und auch Beethovens Konversationshefte berücksichtigt hätte, dann hätte er nicht zu seiner positiven Einschätzung von Salieris Charakter gelangen können. Belza bemängelt, daß sich nach Greither der holländische Gesandte am Zarenhof, Baron Ludwig Heeckeren, mit Puschkin duelliert und die tödliche Kugel abgesandt habe, während dies in Wirklichkeit d'Anthès, ein französischer Royalist (Heeckerens Adoptivsohn), tat.

Belza geht dann auf die sowjetischen Arbeiten über Mozart ein und setzt sich mit B. Steinpreß auseinander, der Salieris Schuld an Mozarts Vergiftung und die Vergiftung überhaupt ablehnt. Belza hebt vor allem hervor, daß zu der Zeit, als Steinpreß Belzas Darlegungen (1953) als „*Neue Variante einer alten Legende*“ charakterisiert hat (1954)⁷, die Arbeiten von Kerner und Duda noch nicht veröffentlicht waren. Auf die Vorhaltungen seines Opponenten, daß weder Guido Adler, der die Aufzeichnung der Beichte Salieris gefunden haben soll, noch der sowjetische Musikwissenschaftler Asaf'ev, dem Adler davon berichtet habe, in der Öffentlichkeit die Existenz der Beichte Salieris jemals erwähnt hätten, erwidert Belza, daß Asaf'ev nicht nur ihm, Belza, sondern auch A. N. Dmitriev, L. A. Solovcova und anderen heute noch lebenden Schülern Asaf'evs von dem umstrittenen Dokument erzählt und dabei der Überzeugung Ausdruck verliehen habe, daß Salieri Mozart tatsächlich vergiftet habe.

Steinpreß hatte 1954 in seinem Artikel auch erwähnt, daß selbst Franz Farga in seinem Roman *Salieri und Mozart* (Stuttgart 1937) die Vergiftung Mozarts durch Salieri entschieden abgelehnt habe. Belza verweist nun in diesem Zusammenhang auf E. S. Berljand-Černaja, die Fargas Buch eingehend studiert habe und zu der entgegengesetzten Schlußfolgerung gelangt: „... es wird nicht offen ausgesprochen, daß der Autor (Farga — E. St.) von der Schuld Salieris überzeugt ist, doch kommt dies in der Anlage des Romans, in den Kapitelüberschriften und in der Art, wie die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten und der Tod Mozarts beschrieben werden, zum Ausdruck“²⁰. Belza fügt hinzu, daß es äußerst symptomatisch sei, daß Fargas Roman nicht in Österreich, sondern in Deutschland erschien, da die „*katholische Reaktion in Wien eine Möglichkeit gefunden hätte, die Veröffentlichung eines Buchs zu verhindern, in dem die heikle Frage des Beichtgeheimnisses berührt wird*“²¹.

¹⁸ A. Greither, *Mozart ist nicht vergiftet worden*, in: Neues Österreich, 1957, 11. August. — Von Belza nicht erwähnt werden: A. Greither, *Die Legende von Mozarts Vergiftung*, in: Deutsche Medizinische Wochenschrift, 1957, S. 928 ff.; ders., *W. A. Mozart, seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt*, Heidelberg 1958.

¹⁹ *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Bd. IV, 4. Aufl., London 1940, S. 509.

²⁰ E. Berljand-Cernaja, *Mocart. Žizn' i tvorčestvo* (Mozart. Leben und Werk), Moskau—Leningrad 1956, S. 295.

²¹ I. Belza, a. a. O., S. 261.

Belza beruft sich sodann auf Georg Knepler, von dem er während des Chopin-Kongresses in Warschau (Februar 1960) erfahren habe, daß Guido Adler von der Beichte Salieris in der Regel gegenüber ausländischen Schülern und Kollegen gesprochen habe, weil er es offenbar für seine Pflicht hielt, den Inhalt des Beichtdokuments der Öffentlichkeit mitzuteilen, andererseits aber gefürchtet habe, dies in Wien ex cathedra zu tun. Von den Ausländern, denen Adler von seinem Fund erzählte, nennt Belza nur den polnischen Komponisten und Musiktheoretiker J. Koffler, der in Wien promoviert hat.

Die seltsamen Umstände von Mozarts Tod, das „schlechte“ Wetter am Tage der Bestattung sowie die Charakterzüge Salieris werden von Belza auch gegenüber Steinpreß als Argumente geltend gemacht. Belza ist nach wie vor davon überzeugt, daß Salieri Mozart vergiftet habe und sieht daher in Puschkins Tragödie *Mozart und Salieri* die künstlerische Gestaltung einer historischen Begebenheit.

Soweit Belza. — Auch diesmal wieder hat sich Steinpreß zu Wort gemeldet und der Veröffentlichung Belzas im Puschkin-Sammelband eine Entgegnung folgen lassen²², in der er die Argumente Belzas zu widerlegen versucht.

Steinpreß bemüht sich zunächst, die Schüler Guido Adlers und jene Forscher ausfindig zu machen, die — wie Belza behauptet — „Adlers Fund zwar erwähnen, sich aber vorsichtigerweise die Frage vorlegen, ob Salieris Geständnis nicht der Fieberwahn eines Sterbenden gewesen sei“. Er stellt fest, daß Erich Schenk nicht nur in seiner Mozart-Monographie das Gerücht von Mozarts gewaltsamem Tod entschieden zurückgewiesen habe^{22a}, sondern auch auf eine entsprechende Anfrage des Leningrader Musikwissenschaftlers A. Sochor, die dieser 1957 im Anschluß an einen Vortrag Schenks über die Musik in Österreich im Leningrader Wissenschaftlichen Forschungsinstitut für Theater und Musik an ihn richtete, geantwortet habe, daß in Adlers Archiv keinerlei Aufzeichnung von Salieris Beichte existiere und Adler weder ihm noch einer dritten Person etwas von einer solchen gesagt habe. Wie aus einer brieflichen Mitteilung des Wiener Musikkritikers M. Rubin an Steinpreß hervorgeht, hält Schenk die Beichte Salieris nicht nur für nicht bewiesen, sondern auch für unwahrscheinlich. Steinpreß stellt fest, daß sich Belza in seinem Aufsatz im Puschkin-Sammelband zwar fünfmal auf Schenk bezieht, jedoch nicht erwähnt, daß dieser Mozart-Forscher den Verdacht, Mozart sei von Salieri bzw. den Freimaurern vergiftet worden, eindeutig zurückweist. Ähnlicher Meinung war auch Wilhelm Fischer, der Schüler und Mitarbeiter Adlers war. Eine diesbezügliche Mitteilung erhielt Steinpreß von Georg Knepler (Berlin): „Prof. Fischer hat während seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Adler niemals etwas von der Beichte Salieris gehört“²³. Knepler fügt hinzu, daß er dies 1960 in Warschau auch Belza mitgeteilt habe.

Die Vergiftungslegende lehnt in seiner Monographie auch Egon v. Komorzynski ab^{23a}, der ebenfalls Schüler Adlers war. Otto Erich Deutsch bemerkt im Zusammenhang mit der Vergiftungslegende²⁴, daß Adler von seiner Entdeckung vor allem seinen Dozenten, Assistenten und Schülern sicherlich erzählt haben würde, doch habe niemand von den Schülern und Mitarbeitern Adlers in den verflossenen zehn Jahren den Fund Adlers bestätigt.

Auch Farga bekräftigt — so konstatiert Steinpreß — die Beichte Salieris nicht. Der russische Musikwissenschaftler erinnert daran, daß Belza in seiner ersten Arbeit (1953) auch

²² B. Stejnpress, *Mif ob ispovedi Sal'eri* (Der Mythos von Salieris Beichte), in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, VII, S. 130–137. — Auch in der Zeitschrift *Muzykal'naja žizn'* (Musikleben) [1963, Nr. 23] und der Zeitung *Nedel'ja* (Die Woche) [1963, Nr. 37] geht Steinpreß auf die Vergiftungslegende ein. Das Wesentliche aus Steinpreß' Aufsatz 13 *Legenden um Antonio Salieri* in *Muzykal'naja žizn'* teilt A. Braga in *Antonio Salieri tra mito e storia*, Bologna 1963, S. 25–35 mit.

^{22a} E. Schenk, *W. A. Mozart. Eine Biographie*, Zürich–Leipzig–Wien 1955, S. 779.

²³ Aus einem Brief Prof. Dr. G. Kneplers (23. Febr. 1963) an Dr. B. Steinpreß (Moskau). Zitiert in: B. Stejnpress, s. Anm. 22, S. 131.

^{23a} E. v. Komorzynski, *Mozarts Sendung und Schicksal*, Wien 2/1955.

²⁴ Neue Musikzeitung, 1957, S. 221.

F. Fargas Mozart-Monographie²⁵ angeführt habe, in der einige Fakten enthalten sein sollten, die auf Adlers Fund hindeuten. Steinpreß hat diese Behauptung Belzas überprüft und festgestellt, daß die Beichte bei Farga überhaupt nicht erwähnt wird. Deshalb, so folgert Steinpreß, habe Belza in seiner neuen Arbeit (1962) Fargas Monographie fallen lassen und beruft sich diesmal auf Fargas Roman *Salieri und Mozart* (1937), dem, wie Belza schon früher hervorhob, „originale Dokumente“ zugrunde lägen. Steinpreß konstatiert, daß in Fargas Roman genauso wie in seiner Monographie keinerlei Andeutung zu finden sei, die mit Salieris Beichte in Zusammenhang zu bringen wäre. Auch Belzas Behauptung, Fargas Roman sei wegen der katholischen Reaktion nicht in Österreich, sondern in Deutschland (Stuttgart) erschienen, weist Steinpreß als unhaltbar zurück, denn wie wäre es sonst möglich gewesen, daß Fargas Monographie 1947 in Wien hätte erscheinen können.

Steinpreß wirft sodann die Frage auf, wer denn die ausländischen Schüler und Kollegen Adlers gewesen sein könnten, denen der Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft nach Belza mehr Vertrauen schenken konnte als seinen Landsleuten. Belzas Mitteilung, daß Knepler ihn auf diesen überaus seltsamen Umstand aufmerksam gemacht habe, zweifelt Steinpreß an, indem er aus einem an ihn gerichteten Briefe Kneplers berichtet, daß dieser 1960 in Warschau während eines Gesprächs mit Belza nicht gesagt habe, Adler habe gegenüber ausländischen Schülern und Kollegen behauptet, Salieris Beichte gesehen zu haben. J. Koffler, der einzige ausländische Schüler Adlers, den Belza in diesem Zusammenhang nennt, kann — wie Steinpreß bemerkt — nicht mehr befragt werden, weil er im zweiten Weltkrieg in Polen umgekommen ist.

In keiner ernsthaften neueren musikwissenschaftlichen Arbeit wird die Beichte Salieris als Faktum angesehen. Steinpreß verweist auf F. Blume²⁶, W. Vetter²⁷ und Bohumil Karásek²⁸. Selbst der von Belza zitierte Slonimsky, dem Belza eines seiner wichtigen „Argumente“ entlehnt, gibt zu bedenken, daß sowohl Adler wie auch Asaf'ev in der Presse über das fragliche Schriftstück Stillschweigen bewahrt hätten und dem Autor dieser durch nichts bestätigten Legende nach wie vor das onus probandi zufalle. Steinpreß hält Belza vor, daß er das Material aus verschiedenen Arbeiten so angeordnet habe, daß beim Leser der Eindruck erweckt werden müsse, der zitierte Autor teile voll und ganz Belzas Meinung.

Steinpreß stellt fest, daß weder Adlers Landsleute noch seine ausländischen Kollegen und Schüler an die Beichte Salieris glauben. Adler selbst erwähnt Salieri in seinem Artikel *Die Musik in Österreich* (Studien zur Musikwissenschaft) als einen Mann, „dem viel Übles nachgesagt wurde, dessen er sich auch selbst angeklagt haben soll...“²⁹. Das Vorwort zu dieser Ausgabe ist im Juni 1928 geschrieben worden, also gerade zu jener Zeit, als Asaf'ev seinen Kollegen Adler in Wien besucht hat und nach Belza von der gefundenen Beichte Salieris erfahren haben soll. Hätte sich Adler — so schließt Steinpreß — so über Salieri geäußert, wenn er tatsächlich im Besitze der umstrittenen Beichte gewesen wäre? In diesem Zusammenhang wirft Steinpreß Belza auch vor, daß er die Autorität des Akademiemitglieds Asaf'ev vor der Weltöffentlichkeit bloßgestellt habe, denn Asaf'ev oder Belza selbst wäre nach Otto Erich Deutsch die Erfindung von Salieris Beichte zuzuschreiben³⁰.

Steinpreß hebt hervor, daß Asaf'ev niemals etwas über den angeblichen Fund Adlers veröffentlicht und auch niemand dazu ermächtigt habe, obwohl er mehrfach Gelegenheit gehabt hätte, auf Adlers Entdeckung einzugehen³¹. Asaf'evs Schülerin E. Dattel', die sich

²⁵ F. Farga, *Mozart. Ein Lebensbild*, Wien 1947.

²⁶ F. Blume, *Mozart*, in: MGG IX, Sp. 731.

²⁷ W. Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Leipzig 1953, I, S. 103.

²⁸ B. Karásek, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Prag 1959.

²⁹ Bd. XVI, Wien 1929, S. 18.

³⁰ Vgl. Anm. 24.

³¹ So anläßlich der Aufführung von Salieris Oper *Tarare* in Leningrad (1930er Jahre) und im Zusammenhang mit der von Asaf'ev festgestellten Ähnlichkeit zwischen dem Schicksale Glinkas und Mozarts, die er wiederholt in Gesprächen und in seinem Buche *Glinka* (Moskau 1947) hervorhob.

speziell mit Mozart-Studien befaßt hat, bemerkte, daß ein so feinsinniger Forscher und erfahrener Schriftsteller wie Asaf'ev sicher eine passende Form gefunden hätte, um die von Adler mitgeteilten Angaben zu verwerten, wenn er dem Gerücht über Salieris Beichte ernsthafte Bedeutung beigemessen hätte. Steinpreß teilt mit, daß Asaf'ev gegenüber seinen Schülern E. Gippius, S. Ginzburg und M. Druskin, denen er in den zwanziger Jahren viel über seine Reise nach Wien sowie sein Besuche bei Adler und über Adlers Arbeiten erzählt habe, keine Andeutung bezüglich des fraglichen Dokuments gemacht habe. Dies trifft auch für seine Aspiranten Ju. Kremlev und B. Zagurskij und den Musikforscher A. Ossovskij zu³². Steinpreß hat auch bei den von Belza erwähnten Asaf'ev-Schülern A. Dmitriev und L. Solovcova Erkundigungen eingezogen. Dmitriev hat ihm geantwortet, daß er nicht mit voller Bestimmtheit sagen könne, ob Asaf'ev ihm gegenüber Salieris Beichte erwähnt habe. Solovcova teilte Steinpreß mit, daß sie zwar von der Beichte Salieris gehört habe, jedoch heute nicht mehr genau zu sagen vermöge, ob diese Kenntnis auf Asaf'ev oder eine ihm nahestehende Person zurückgehe.

Steinpreß wendet sich weiter dagegen, daß Belza in seinem Artikel den Eindruck zu erwecken versucht, als ob alle sowjetischen Musikwissenschaftler mit ihm einverstanden wären. So beruft sich Belza dreimal auf Berljand-Černaja. Jedoch unterstreicht gerade diese Autorin, daß niemand das Verbrechen Salieris beweisen könnte und es noch immer keine dokumentarische Bestätigung für seine Schuld gebe³³, während sie in ihrem Buche *Mozarts Opern* (1960) in der dort enthaltenen Mozart-Biographie ganz auf die Vergiftungslegende verzichtet. Auch in den sowjetischen Lehrbüchern zur Musikgeschichte wird — so stellt Steinpreß fest — Belzas Ansicht ignoriert.

Im folgenden setzt sich der sowjetische Musikhistoriker mit den medizinischen Experten auseinander. Er konstatiert zunächst, daß I. M. Sarkizov-Serazini seine Ansichten über Mozarts Tod nicht publiziert und auch Belza in seiner Broschüre (1953) darüber nichts mitgeteilt habe, und geht dann näher auf Kerner und Duda ein. Der von Kerner in seinem Buche *Mozarts Todeskrankheit*³⁴ zitierte Brief von J. Sibelius, in dem der Komponist seine Überzeugung vom gewaltsamen Tode Mozarts zum Ausdruck bringt, wird nach Steinpreß von Kerner überbewertet. Der sowjetische Musikforscher weist — was eigentlich kaum nötig sein sollte — darauf hin, daß die gelegentlich ausgesprochene Ansicht eines bedeutenden Komponisten kein Glied einer historischen Beweisführung oder auch nur Argumentation sein kann, zumal Sibelius in einem Schreiben an Kerner, in dem er sich für die Übersendung eines Sonderdrucks von Kerners Aufsatz über Mozarts Tod bedankte, recht vorsichtig formuliert: „Ja, es scheint wohl so gewesen zu sein.“

In den Arbeiten Kerners und Dudas sieht Steinpreß die direkte Fortsetzung der Propaganda F. Daumers und M. Ludendorffs. Belza, der sich in seinem neuen Aufsatz (1962) hauptsächlich auf diese Autoren stützt, sei von seinen Opponenten in der westeuropäischen Presse wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Ansicht, Mozart sei von den Freimaurern ermordet worden, im nazistischen Deutschland besonders gefördert worden ist. Duda erklärt sich mit M. Ludendorff, nach deren Ansicht nicht nur Mozart, sondern auch Luther, Lessing, Schiller und Schubert den Freimaurern zum Opfer gefallen seien, sogar solidarisch. Der Verlag Hohe Warte, in dem Dudas Buch erschienen ist, wurde 1961 als verfassungswidrig verboten. Steinpreß bringt seine Verwunderung darüber zum Ausdruck, daß Belza seine Leser über die politischen Tendenzen seiner Hauptgewährsmänner nicht informiert habe. Stützt sich Belza auf Kerner und Duda, so beziehen sich diese beiden Autoren andererseits wiederholt auf Belzas Arbeit (1953). Steinpreß meint mit A. Greither,

³² Entsprechende briefliche Mitteilungen besitzt B. Steinpreß von E. Gippius, S. Ginzburg, A. Dmitriev, M. Druskin, B. Zagurskij, J. Kremlev, A. Ossovskij, L. Solovcova, A. Sochor, M. Rubin und Prof. Dr. Knepler.

³³ E. Berljand-Černaja, a. a. O., S. 295.

³⁴ D. Kerner, *Mozarts Todeskrankheit*, Berlin—Mainz 1961, S. 27.

daß Kerner seine Theorie von der Vergiftung Mozarts vor allem auf Belza gegründet habe, Belzas Untersuchung jedoch nichts wirklich Neues enthalte und in ihr nichts wissenschaftlich bewiesen sei.

Belza erfuhr aus Dudas Buch auch, daß Karl Mozarts Nachlaß eine Handschrift enthalte, in der — wie Belza behauptet³⁵ — davon die Rede ist, daß Salieri die Vergiftung Mozarts gestanden habe. Steinpreß hält Belza vor, daß er diese Handschrift als Autograph Karl Mozarts bezeichnet, während Duda von einer unvollendeten, in den Papieren Karl Mozarts aufgefundenen Handschrift spricht, deren Autor bis zum heutigen Tage unbekannt ist. Duda mißt diesem Dokument im Gegensatz zu Belza keine große Bedeutung bei.

Wie Steinpreß weiter feststellt, hat Belza die bei Duda veröffentlichte Auskunft des Erzbischöflichen Ordinariats in Wien, die auf eine entsprechende Anfrage Dudas erfolgt war, falsch verstanden (und in der Fußnote auch falsch ins Russische übertragen). Es handelt sich um folgenden Text: „Außerdem besitzt das Erzbischöfliche Archiv nirgendwo den geringsten Schriftverkehr über diese Angelegenheit, die reine Erfindung des Stürmers und Schwarzen Korps darstellt und jetzt von der Nationalzeitung umfrisirt und mit Puschkinschen Reiseskizzen³⁶ gemixt wird, um die geistige Priorität der Russen zu beweisen und die Herkunft aus nazistischen Archiven und Tendenzmärchen zu verschleiern“³⁷. Diesem Wortlaut entnahm Belza, daß „sogar in diesem Briefe die Existenz des Dokuments, das Salieri der Vergiftung überführt, nicht negiert wird. Dieses Schriftstück sei im Erzbischöflichen Archiv nicht vorhanden, erklärt der Schreiber des Briefs. Er weiß jedoch, daß sein Inhalt der Öffentlichkeit bereits bekannt ist, und will ihn desavouieren, indem er behauptet, daß das Dokument (ein nicht vorhandenes Dokument?) aus nazistischen Archiven stammt“³⁸.

Steinpreß teilt weiter das interessante Faktum mit, daß einmal die Vergiftungsgeschichte in die sowjetische Belletristik eingegangen ist³⁹ und zum anderen auch die Lermontov-Forschung beeinflußt hat. 1957 veröffentlichte V. A. Švemberger in der Zeitschrift Literaturnyj Kirgizstan (Literarisches Kirgisien) einen Aufsatz, in dem er für den Tod M. Ju. Lermontovs einen Kosaken verantwortlich macht, der auf Anweisung der Polizei des Zaren Nikolaj I. gehandelt haben soll. Der Mörder soll sein Verbrechen vor seinem Tode einem Geistlichen beichtet haben. Dieser habe das Beichtgeheimnis lange Jahre bewahrt und erst vor seinem Tode im Jahre 1942 von dem Geständnis des Kosaken erzählt. Eine speziell mit der Untersuchung dieser Frage beauftragte Kommission des Instituts für Russische Literatur der Aka-

35 I. Belza, a. a. O., S. 259.

36 Belza beanstandet mit Recht, daß es sich bei Puschkin nicht um Reiseskizzen, sondern um ein Drama handelt. — Außerdem ist im Nachlaß des Dichters eine Notiz überliefert, die wahrscheinlich in das Jahr 1832/1833 zu datieren ist, also erst zwei bis drei Jahre nach der Niederschrift des Dramas entstanden und wohl als Rechtfertigung Puschkins vor seinen Zeitgenossen anzusehen ist, die in der Beschuldigung Salieris eine grobe Verunglimpfung des Komponisten erblickten. Diese Notiz hat folgenden Wortlaut:

„In der Premiere des Don Juan, als das ganze Theater voll von staunenden Kunstkennern war, die sich an der Mozartschen Harmonie berauschten, ertönte ein Pfiff — alle drehten sich empört um, und der berühmte Salieri verließ den Saal — wütend, von Neid verzehrt.“

Salieri starb vor acht Jahren. Einige deutsche Zeitschriften berichteten, daß er auf dem Totenbette ein schreckliches Verbrechen — die Vergiftung des großen Mozart — gestanden habe. Der Neider, der den Don Juan aufspeißen konnte, war auch imstande, seinen Schöpfer zu vergiften.“ (A. S. Puškin. Polnoe sobranie sočinenij [A. S. Puschkin. Gesamtausgabe], Bd. VII, Moskau—Leningrad 1951, S. 263.)

37 G. Duda, a. a. O., S. 151.

38 I. Belza, a. a. O., S. 253.

39 Es handelt sich um V. Kaverins Erzählung *Schräger Regen* (Kosoj dožd'), in: Novyj mir (Neue Welt), 1962, Nr. 10. — Zwei sowjetische Touristen, der Architekt Tokarskij und der Werftarbeiter Seva, die sich auf einer Reise durch Italien befinden, führen folgendes Gespräch:

„In der Todesstunde stand Salieri, daß er Mozart vergiftet habe. Der österreichische Historiker Guido Adler fand in einem Wiener Archiv die Aufzeichnung der Beichte: der Beichtvater des Komponisten berichtet dem Bischof, daß Salieri nicht nur Mozarts Vergiftung gestand, sondern auch erzählte, wo und wann er ihm das langsam wirkende Gift beigebracht hat.“

„Das alles ist also wahr?“, fragte Seva mit fiebernden Augen.

„Ja. Unser Komponist Asaf'ev hat die Kopie der Beichte mit eigenen Augen gesehen.“

„Er hat ihn tatsächlich vergiftet?“

Tokarskij sah Seva an, der die ganze Geschichte mit solcher Anteilnahme anhörte, als ob sie sich erst gestern zugetragen hätte, und fing an zu lachen.

demie der Wissenschaften der UdSSR kam zu dem Schluß, daß Švembergers Mitteilungen legendären Charakter besäßen und keine ernsthafte Beachtung verdienten⁴⁰. Trotzdem haben zwei juristische Experten Švembergers Version 1962 wieder aufgegriffen und einen entsprechenden Aufsatz in fünf Zeitungen veröffentlicht.

Steinpreß bedauert abschließend, daß einige Zeitungen nach Sensationen haschen und daß das Institut für Russische Literatur (Puschkinhaus) der Akademie der Wissenschaften der UdSSR seinen Sammelband für die Verbreitung einer Legende zur Verfügung gestellt hat.

Drei Körner-Lieder von Johann Friedrich Reichardt

VON WALTER SALMEN, SAARBRÜCKEN

Im Jahre 1813 verbreitete sich eine alle Schichten erfassende Welle patriotischer Begeisterung in den unter napoleonischer Besetzung befindlichen deutschen Staaten, die manchen Dichter und Komponisten anspornte zur Niederschrift mehr oder weniger zündender Gesänge nach dem Motto „Leier und Schwert“. Johann Friedrich Reichardt, der Berliner Exkapellmeister und vielseitig tätige Schriftsteller, konnte sich diesem von Preußen ausgehenden Aufruf zu einem Befreiungsfeldzug seiner Natur und Vergangenheit nach nicht entziehen. Seinen Beitrag vermochte er, da er bereits alt und gebrechlich war, nicht mehr in freiwilligem Wehrdienst zu leisten, jedoch in einem Angebot von patriotisch getönten Musikwerken an die gleichgesinnte Mitwelt. Vor seinem Tode in Giebichenstein bei Halle am 27. Juni 1814 schrieb er daher angeregt durch die ihn stets lebhaft bewegenden Zeitereignisse ein wirkungsvoll erhabenes *Te Deum laudamus* für drei Chöre, Sopran und Tenorsolo auf den Sieg in der Völkerschlacht bei Leipzig, eine klangmächtige *Overtura di Vittoria* sowie vier Lieder auf Texte von Karl Theodor Körner, von denen drei bisher unbeachtet geblieben sind¹. Weder findet man diese letzten Kompositionen auf Reichardts eigenstem und zeitweise meisterlich beherrschtem Gebiete in der Bibliographie *Unsere Volkstümlichen Lieder* von Hoffmann von Fallersleben und Karl Hermann Prahl², noch in dem Verzeichnis der Lieder von Franz Flössner erwähnt³. Die eigenhändige Niederschrift der drei Werke verwahrt das Goethe-Museum in Düsseldorf unter der Katalognummer 8147. Es ist ein beidseitig beschriebenes einfaches Notenblatt mit den Maßen 23,4 x 30,4 cm (siehe das Faksimile). Auf der Vorderseite notierte der Komponist die Klavierlieder „*Wie wir so treu beisammen stehn*“ (mit Chor-Refrain) und „*Herz, laß dich nicht zerspalten*“, auf der Rückseite steht „*Frisch auf, frisch auf im raschen Flug*“. Da eine Datierung fehlt, gilt es, dafür Anhaltspunkte zu erschließen.

Der Dichter der von Reichardt vertonten *Kriegs- und Vaterlandsgesänge*, Karl Theodor Körner (23. 9. 1791—26. 8. 1813) hatte 1813 begeistert von der „*guten Sache des Volks*“ die ihn als Dramaturgen und Dichter am Burgtheater anregende produktive Atmosphäre Wiens verlassen, um in das Lützowsche Freikorps einzutreten. Er stammte aus dem Hause des auch von Reichardt 1808 als „*verständigem Kunstkenner*“ sehr geachteten Christian Gottfried Körner, das u. a. Schiller und Musikern wie Zelter, Mozart, Hiller eine Heimstatt geboten hatte⁴. Als Dichter bis dahin nur im Schatten des Hausfreundes Schiller mit jugendlichhaft ungeriffenen Werken hervorgetreten, fand er nun spontan, im Kriegseinsatz stehend

⁴⁰ Veröffentlicht in dem Sammelband: *Michail Jur'evič Lermontov*, Stavropol' 1960.

¹ Zur Bedeutung und Entwicklung des Komponisten siehe W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, Freiburg 1963. Eine Vertonung von Lützows wilder Jagd erschien 1820 in einem Musikalmanach.

² Leipzig 1900.

³ F. Flössner, *Beiträge zur Reichardt-Forschung*, Diss. Frankfurt a. M. 1928.

⁴ Darüber berichtet ausführlicher W. Seifert, *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960.

und durchdrungen von glühender Freiheitsliebe, einen allgemein ansprechenden Ton, in dem er von dieser Begeisterung in patriotischen Liedern sang. Seine damit gewonnene Popularität griff derart rasch um sich, daß er am 26. März 1813 beglückt schreiben konnte: „Das Corps singt schon viele Lieder von mir“, mit dem er seit dem 15. März im Felde stand. Kurz vor und während des Feldzugs schrieb er binnen weniger Wochen (z. T. in ein Taschenbuch) jene Gedichte⁵, die im Frühjahr 1814 in der von seinem Vater in Berlin herausgegebenen Sammlung *Leyer und Schwerdt* vereinigt seinen Namen in aller Munde bekannt machten, insonderheit nachdem im Herbst 1814 Carl Maria von Weber ihnen populär zündende Melodien beigegeben hatte⁶. Diese von der Nicolaischen Buchhandlung vertriebene und bald in mehreren Auflagen weit verbreitete Nachlaß-Sammlung kann jedoch Reichardt für seine drei Vertonungen nicht als Vorlage gedient haben, da diese etliche Textabweichungen unwahrscheinlich machen. Es steht z. B. über dem Gedicht „Herz, laß dich nicht zerspalten“ in *Leyer und Schwerdt* die Überschrift *Trost. Nach Abschluß des Waffenstillstandes*, in dem handschriftlichen Taschenbuch des Dichters dagegen *Männer Trost*, in einem bereits im November 1813 von Körners Leipziger Freunde Wilhelm Kunze herausgegebenen Büchlein *12 freie deutsche Gedichte* indessen der auch von Reichardt benutzte Titel *Mannes Trost*. Der Gedichtanfang „Frisch auf, frisch auf mit raschem Flug!“ im Taschenbuch sowie in *Leyer und Schwerdt*⁷ lautet bei Reichardt „Frisch auf, frisch auf im raschen Flug“ usf. Mithin kommt als Textvorlage nur entweder die Ausgabe von Kunze in Betracht, oder aber die inhaltreichere Publikation *Theodor Körner's Nachlaß. Oder dessen Gefühle im poetischen Ausdruck, bei Gelegenheit des ausgebrochenen deutschen Freiheitskrieges. Aus dem Portefeuille des Geliebten*, wozu in Leipzig am 13. November 1813 ein Herr von Freymann das Vorwort geschrieben hatte⁸. Dieser eilige Nachlaß-Herausgeber war befreundet mit Elisa von der Recke sowie mit dem Dichter August Tiedge, die beide auch mit Reichardt persönlicher Kontakt verband. Diese Ausgabe dürfte Reichardt in seinem Leipzig nahe gelegenen Wohnsitz entweder direkt oder vermittelt durch seine Freunde bald nach dem Erscheinen erhalten haben, was den Schluß zuläßt, daß diese letzten Lieder des damals von patriotischer Begeisterung erfüllten, von Krankheiten und anderen Nöten geplagten Komponisten in der „heiligen Muße“ zu Giebichenstein nach dem November 1813 entstanden sind⁹. Den populären Dichter hatte er höchstwahrscheinlich vor dessen frühem Kriegertode nicht kennengelernt. Dieser verkehrte zwar mit etlichen namhaften Komponisten wie Gyrowetz, Weigl, Beethoven, Moscheles, Meyerbeer, den einst berühmt gewordenen, aber noch zu Lebzeiten von vielen vergessenen ehemaligen preußischen Hofkapellmeister hat er jedoch vermutlich nur, insbesondere durch Hinweise des Vaters, mittels einiger Kompositionen und Schriften erlebt¹⁰.

Zum Verständnis der konventionell-einfachen Art der Vertonungen Reichardts ist es von Belang, sich den biographischen Hintergrund zu vergegenwärtigen. Der Komponist hatte

⁵ Das Gedicht „Frisch auf, frisch auf“ notierte der Dichter am 13. 6. 1813 in Plauen, „Herz, laß dich nicht zerspalten“ am 15. 6. 1813 in sein Tagebuch; vgl. dazu E. Peschel, *Theodor Körner's Tagebuch und Kriegslieder aus dem Jahre 1813*, Freiburg 1893, S. 69 und 71 sowie K. Berger, *Theodor Körner*, Bielefeld 1913, S. 226.

⁶ Peschel, *Theodor Körner's Tagebuch*, S. 71.

⁷ Mit der Tonangabe abgedruckt: „Nach der Weise: Es giebt nichts Lust'gers auf der Welt“, womit die um 1800 volkläufig gewordene Melodie eines Husarenliedes gemeint ist.

⁸ Peschel, *Theodor Körner's Tagebuch*, S. 20 f. Diese Ausgabe dürfte auch Friedrich August Himmel vorgelegen haben für seine Vertonung von Körner-Liedern in der 1813 in Breslau erschienenen *Sammlung Neuer Teutscher Kriegslieder*, siehe dazu MGG VII, Sp. 1384 ff.

⁹ Auch anlässlich der Kriegszüge von 1806 hatte sich Reichardt „in Kriegsliedern versucht, die an den preußischen Grenadier nicht eben vorteilhaft erinnerten“, wie Varnhagen von Ense in seinen *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens* (I, 1922, S. 190) kritisch bemerkt.

¹⁰ Siehe dazu A. Weldler-Steinberg, *Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen*, Leipzig 1910, S. 73. Den *Vertrauten Briefen geschrieben auf einer Reise nach Wien* (NA hrsg. v. G. Gugitz, I, München 1915, S. 60) zufolge, begegnete Reichardt dem auch als Komponisten und Musikschriftsteller bekannten Vater Christian Gottfried Körner erstmals im November 1808 in Dresden persönlich dank der Vermittlung des damaligen westfälischen Gesandten Christian von Dohm.

Wieder von Gunders Tausend und fünfzig Jahren. *Handwritten title*

Musical notation with lyrics: *Wie ich einst in jenen Tagen...*

Musical notation with lyrics: *Wohl, die Zeiten sind vergangen...*

Musical notation with lyrics: *Ich bin ein Mann...*

Musical notation with lyrics: *Wie ich einst in jenen Tagen...*

Zum Aufsatz: „Drei Körner-Lieder von J. F. Reichardt“ von Walter Salmen (Autograph im Goethe-Museum Düsseldorf)

Wagner

Zwei Lieder

Handwritten musical notation for the first system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation for the second system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation for the third system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Four empty musical staves, indicating the end of the page or a section of the manuscript.

vom Herbst 1812 bis zum Frühjahr 1813 verarmt und abgeschnitten vom internationalen Kunstpublikum im Hause seiner an der jungen Universität Breslau dozierenden Schwieger-söhne Carl von Raumer und Heinrich Steffens gelebt. In diesen für die preußische Geschichte der Erhebung gegen Napoleon bedeutenden Monaten war er eine treibende Kraft bei der Aufstellung von Freiwilligenverbänden, zu denen auch das Lützowsche Korps, das „Jahnsche Werbehäus“ und das mit königlicher Billigung von Steffens eröffnete zugkräftige Werbebüro gehörten. An dessen Einrichtung wirkte Reichardt tatkräftig mit. Ihm einseitig, wie dies Eberhard Preußner versucht¹¹, nach dem optimistisch „revolutionären Schwung“ der mittleren Jahre lediglich eine philiströse „Beschaulichkeit des Endes“ als typisch für die Entwicklung des Bürgertums der Zeit überhaupt zu unterstellen, ist gewiß unrichtig. Reichardt war, bis zuletzt wach teilnehmend an allen Zeitereignissen, der einzige Vertraute des namhaften dänischen Professors Steffens¹². Er handelte gemäß der 1810 gegebenen Versicherung: „... nur für ihn [den preußischen König] und mein Vaterland schlägt mein Herz treu und warm“¹³. In diesen letzten Monaten seines an Erfahrungen selten reichen Lebens erlebte er aus nächster Nähe den Aufbruch der akademischen Jugend sowie das Entstehen einer die „Gemüter erregenden . . . feurigen Lyrik des Krieges, wie sie auch später in Körners Gedichten erschien“¹⁴. Dieses auflodernde, kühn-entschiedene Begehren nach Freiheit, dieser „Sturm einer mächtigen nationalen Gesinnung“ entfachte auch in Reichardt trotz des Gequälteins „fast ganz mit Krankheit“ (Brief vom 23. 8. 1813 an Carl Bertuch) einen letzten Schaffensdrang. Die sicherlich von ihm mit Spannung erwartete Publikation der *Lieder von Theodor Körner* regte ihn an zu einer seit mehr als 40 Jahren dutzendfach verwirklichten Liedgestaltung im Altberliner Volkston zum Zwecke „veredelnd“ wirkender, emotioneller „Erhebung“ in Kreisen Gleichgesinnter. Was ihm in diesem letzten Aufblühen gelang, hat indessen weder die originelle Kraft des Anfangs noch eine die Jugend um 1813 mehr fesselnde leichte Nervosität und romantische Tönung, die etwa den Vertonungen Webers vorzüglich eigen ist. Reichardts Liedstil „im Volkston“ war seit Jahren ideologisch zur Einförmigkeit erstarrt¹⁵. Er wandte ohne mitreißenden Schwung die bewährten Mittel an, wie z. B. pathetisch sich gebärdende Unisono-Anschwünge, simple Dreiklangsbrechungen, Wiederholung der letzten Strophenzeilen in schlichtestem Chorsatz, wobei ihm der Chor, wie etwa in dem Lied „Wie wir so treu beisammen stehn“, als Sinnbild der bekräftigten Einigkeit, der Nation oder der Gemeinschaft „in der Runde“ galt. Es sind kleinformatige „Lieder für Jedermann“, am Klavier im bürgerlichen Hause ohne sonderliche technische Schwierigkeiten „mäßig und edel“ zu singen. Alle Wendungen in Melodik, Harmonie und im Rhythmus dieser drei Gesänge sind als typisch in seinem Werk von früh an belegbar. Beispielhaft dafür ist die evidente Ähnlichkeit der Eingangszeile des *Reiterliedes* mit der ebenfalls unisonen eines 1782 im ersten Bande des *Musikalischen Kunstmagazins* (S. 59) veröffentlichten *Schlachtgesangs*¹⁶:

a) „Schlachtgesang“, Text von Klopstock, 1782

Feurig

Auf in den Flam - men - dampf hi - nein

¹¹ E. Preußner, *Die bürgerliche Musikkultur*, Kassel 1950, S. 81.

¹² H. Steffens, *Was ich erlebte*, NA München 1956, S. 323 berichtet: „Nur meinem Schwiegervater hatte ich mich ganz anvertraut, er billigte alles . . .“.

¹³ W. Dorow, *Erlebtes aus den Jahren 1790–1827*, III, Leipzig 1845, S. 43.

¹⁴ Steffens, *Was ich erlebte*, S. 326.

¹⁵ Siehe dazu die kritisch-einsichtige Bemerkung von J. Werden u. A. Werden in deren *Musikal. Taschenbuch auf das Jahr 1803*, Penig 1803, S. 106.

¹⁶ Vgl. auch die Ähnlichkeiten in den patriotischen Gesängen in der vom Komponisten redigierten Zeitschrift *Deutschland* 1, 1796, Musikbeilage zum 1. Stück oder in der *Berlinischen Mus. Ztg.* 1805, nach S. 414.

b) „Reiterlied“, Text von Körner, 1813



Hier knüpfte der Komponist offenbar, ohne den Anspruch auf Originalität geltend zu machen, an ihm wohlvertraute und vielfach abgewandelte Zeilenmodelle an, die im „Lied im Volkston“ des späten 18. Jahrhunderts allgemein beliebt waren.

Die drei „Lieder von Theodor Körner“ erweisen somit, daß Reichardt 1813 als ein letzter Repräsentant des Altberliner Liedes in einem Altersaufschwung versuchte, auf seine (bereits stagnierte) Weise eine von Jungromantikern wesentlich getragene Aufbruchsströmung zu unterstützen. Anklang fand er damit freilich nicht mehr, denn so wie das gesamte Spätwerk blieben, außer einigen Goethe-Vertonungen¹⁷, auch diese Klavierlieder von der Mit- und Nachwelt unbeachtet.

Die Arbeitstagung „Die heutige Lage und die neuen Aufgaben der Volksmusikforschung“

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Unter den Auspizien des Deutschen Musikrates trafen sich etwa fünfundvierzig Volksmusikforscher, Sammler, Praktiker, Pädagogen und Rundfunkleute der Bundesrepublik vom 28. Februar bis 1. März 1964 im Haus des Westdeutschen Rundfunks in Köln. Es galt, wie der Vorsitzende des Deutschen Musikrates, Hans Mersmann (Köln), und der Initiator und Leiter der Tagung, Walter Wiora (Kiel), in einleitenden Worten betonten, organisatorische Fragen zu klären und fachliche Sonderinteressen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Vier Hauptreferate umschrieben den Themenkreis: Ernst Klusen (Viersen), *Die Beziehungen zwischen Volksmusikforschung und Volksmusikpflege*, Walter Salmen (Saarbrücken/Freiburg i. Br.) und Wolfgang Suppan (Freiburg i. Br.), *Der heutige Stand der Volksliedforschung*¹, Felix Hoerbürger (Regensburg), *Der gegenwärtige Stand der Forschung auf den Gebieten der instrumentalen Volksmusik und des Volkstanzes*, und Guido Waldmann (Trossingen), *Volksmusikforschung in der USSR*. Diese Referate berührten sich in wichtigen Punkten: die Volksmusikforschung dürfe nicht am Gestalt- und Funktionswandel, an den Umschichtungen des gesellschaftlichen Lebens der Gegenwart vorübergehen; die Frage der Verwendung von Volkslied, Volksmusik und Volkstanz in der Erziehung sei offen und sollte von den Pädagogischen Akademien her neu aufgerollt werden; der Forschernachwuchs bleibe weitgehend aus. Aufgegriffen wurde die Anregung Walter Salmens, ein Repertorium der Volksliedquellen vor 1800 zu schaffen, um die Erforschung des deutschen Volksliedes von gesicherter Grundlage aus betreiben zu können, und der Plan von Wolfgang Suppan, parallel zu der nach volkskundlich-germanistischen Grundsätzen gestalteten Reihe der *Deutschen Volkslieder mit ihren Melodien* eine etwa dreibändige, nach musikalischen Ordnungsprinzipien anzulegende Ausgabe deutscher Volks-

¹⁷ Hingewiesen sei dazu auf den Beitrag des Verfassers im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg NF 1, 1963, S. 52 ff.

¹ Eine Kurzfassung des Beitrages von W. Suppan erschien unter dem Titel *Aufgaben und Ziele der deutschen Volksliedforschung* in der NZfM 125, 1964, S. 188 ff.

lieder zu diskutieren; das zur Vorbereitung dieser Pläne gebildete Redaktionskollegium setzt sich aus Joseph Müller-Blattau, Hans Otto, Walter Salmen, Walter Wiora und Wolfgang Suppan zusammen. Aufrichtig begrüßten die Tagungsteilnehmer die Mitteilung des neuen Direktors des Deutschen Volksliedarchivs, Wilhelm Heiske, daß die Weiterführung des *Jahrbuches für Volksliedforschung* finanziell gesichert sei.

Kurzreferate am zweiten Tag gaben interessante Einblicke in die Arbeitsgebiete verschiedener Institute, privater Forscher und Sammler: Ernst Hilmar (Freiburg i. Br.) handelte über den Stand der Volksmusikforschung in Italien², Johannes Künzi (ebda.) über eine neue Schallplattenausgabe des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, Karl Lorenz (Remscheid) über Probleme der musischen Erziehung, Fritz Metzler (Reutlingen) über die musikalische Erfindung im Kindesalter, Joseph Müller-Blattau (Saarbrücken) über die Gestaltung des fünften Bandes der *Verklingenden Weisen* und der *Pfälzischen Volkslieder*; Alfred Quellmalz (Stuttgart) stellte das baldige Erscheinen einer dreibändigen Südtiroler Volksliederausgabe in Aussicht; Konrad Scheierling (Bühlerzell) machte auf seine Volksliedaufzeichnungen bei Umsiedlern aus ehemals osteuropäischen deutschen Sprachinseln aufmerksam.

Der letzte Kölner Tag blieb Gesprächen vorbehalten, die sich mit der Struktur und künftigen Arbeitsweise der deutschen Sektion des International Folk Music Council befaßten. Unter dem Vorsitz von Egon Kraus (Köln) kam es zur Bildung von fünf, dem Großaufbau des Council entsprechenden Arbeitsgruppen: *Volksliedforschung* (Vorsitzender W. Suppan); *Volksmusikforschung* (Vors. G. Waldmann); *Volkstanzforschung* (Vorsitzender F. Hoerburger); *Volksmund und Musikerziehung* (Vorsitzender E. Klusen); *Volksmusik und Rundfunk* (Vorsitzender F. Schmitz).

Die Anwesenheit des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung, Karl Gustav Fellerer, verlieh den Gesprächen offiziellen Charakter und bestärkte die Meinung, daß das Fach Musikalische Volks- und Völkerkunde als wesentliches Teilgebiet musikwissenschaftlicher Forschung an Ansehen gewinnt. Die großzügige Gastfreundschaft des Westdeutschen Rundfunks bot den Sitzungen und privaten Gesprächen eine vorteilhafte Atmosphäre — und soll nicht unbedankt bleiben.

Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik

VON HEINRICH BESSELER, LEIPZIG

Im Jahrgang 1963 dieser Zeitschrift, S. 275—277, hat Rudolf Bockholdt einige Fragen berührt, die sich auf Werke Dufays beziehen. Seine Ausgabe von 1960 behandelt zwar speziell die frühen Messen, doch wird auf S. 186 der Schrift auch das „Motto“ in den späteren Tenormessen erwähnt. Hier zitiert Bockholdt nur das Buch Manfred Bukofzers von 1950, mit seinem Kapitel VII über den Tenor *Caput*. Ich konnte mit Recht über das Nichtzitierten des Dufay-Bandes III von 1951 erstaunt sein. Denn dort habe ich im Vorwort auf S. III die frühen Messen behandelt, als Dufays Neuerung das „gemeinsame Motiv“ in den Oberstimmen erwähnt und die um 1425 anzusetzende *Missa sine nomine* Nr. 1 ausdrücklich genannt.

Wie an jener Stelle dargelegt, gelangten Bukofzer und ich selbst, in *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), Kapitel VIII, unabhängig voneinander zu einem ähnlichen Ergebnis über die Frühgeschichte des Meßzyklus. Bukofzer, Opfer eines allzu frühen Todes, gab mit seiner

² Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 2, im Druck.

Besprechung des Buches in *The Musical Quarterly* 1952 das Vorbild einer positiven Kritik.

Gegen gewisse Ergebnisse dieses Buches wandte sich Bockholdt 1960, und zwar auf S. 165 seiner Schrift. Er meint, Dufay habe seit 1420 hauptsächlich Chansons komponiert, und die Meßzyklen seien zwischen 1430 und 1440 entstanden. Diese Vermutung ist unhaltbar. Sie erklärt sich aus der unzureichenden Kenntnis der Chansons, denn ihre Komposition ging Hand in Hand mit der von Ordinariuszyklen.

Für den Bearbeiter einer Gesamtausgabe Dufays kommt es vor allem darauf an, daß die einzelnen Gattungen richtig ineinandergreifen. Das Hauptproblem ist also die Chronologie innerhalb jedes Bandes. Diesen Gesichtspunkt berücksichtigt Bockholdt nicht, weil es ihm um die Analyse einzelner Werke geht. Aber die frühen Meßkompositionen allein bieten für die Chronologie eine allzu schmale Basis.

Bockholdts Ausgabe erhielt ich kurz vor der Urlaubszeit im Sommer 1961. Der Verkehr mit der Druckerei führte über den Herausgeber in Spanien. Da Band IV längst im Druck war und nach 1961 erscheinen sollte, kam hier nur eine nachträgliche Verbesserung in Betracht, während sich das Erscheinen vertragswidrig bis April 1962 verzögerte. Wegen seiner Wichtigkeit mußte als Nächstes Band VI mit den Chansons herausgebracht werden, wiederum verzögert erst 1964.

Das Wort Faksimile benutze ich dort, wo Bockholdt nur die übereinanderstehenden Stimmen wiedergibt, ohne ein Takt- oder Mensurzeichen. Denn bei einer Übertragung kommt es auf die Rhythmusgruppen an. Wie wichtig sie sind, hat Bockholdt gerade in seinen Satzanalysen gezeigt. Bei der Musikübertragung müßte also irgendein Hinweis darauf sichtbar sein; sein Fehlen macht das Editionsheft praktisch fast unbrauchbar.

Das *Agnus dei* in Band IV, Nr. 2, bezeichnete ich als Übertragung, weil der Contratenor mit genauer Taktzahl wiedergegeben ist und den Vergleich mit dem *Sanctus* gestattet. Inzwischen erhielt ich überraschend, durch die Freundlichkeit von Prof. Gilbert Reaney, vom *Agnus* auch den vollen dreistimmigen Satz, denn eine alte Photokopie des Kodex gestattete zum Glück die Übertragung.

Dieser Nachtrag erscheint, zusammen mit den anderen Ergänzungen, demnächst in Band V der Gesamtausgabe, wo er neben den Kleineren Liturgischen Kompositionen richtig untergebracht ist.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum

Ü = Übungen. Angabe der Stundenzahl in Klammern

Wintersemester 1964/65

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragter Dr. H. Kirchmeyer: Einführung in die allgemeine Geschichte der Neuen Musik (2) — Musikgeschichte in der Karikatur (Wagner) (2).

Basel. Privatdozent Dr. H. Oesch: Außereuropäische Musikinstrumente (1) — Pros: Notationen der Polyphonie des hohen Mittelalters (2).

Lektor Dr. W. Nef: Instrumentalnotenschriften, besonders Orgel- und Lautentabulaturen (mit Ü) (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Das Rondo in Klassik und Romantik (1) — Einführung in den Kontrapunkt (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Bach-Händel-Epoche (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Kammermusik des 20. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Improvisation und Komposition in der Musik der Renaissance (2) — Allgemeine Musikgeschichte (Teil 1, für Pädagogen) (2) — Musikgeschichte der Klassik (für Pädagogen) (2).

Oberassistent Dr. A. Brockhaus: Musik in der Periode des Impressionismus und Expressionismus (2) — Stilkunde (2) — Allgemeine Musikgeschichte (Teil 4, für Pädagogen) (2) — Allgemeine Musikgeschichte (Teil 3, für Pädagogen) (2) — Musikästhetik (für Pädagogen) (2).

Lehrbeauftragt. V. Ernst: Probleme der Musikpsychologie (2).

Assistent U. Frick: Geschichte der Klaviermusik im 19. Jahrhundert (2).

Assistent R. Kluge: Ästhetik der elektroakustischen Musikübertragung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. D. Lehmann: Entwicklungsgesetze nationaler Musikkultur (2).

Lehrbeauftragt. K. Niemann: Musiksoziologisches S (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Deutsche Volksmusik (2).

— — — *Freie Universität.* Prof. Dr. K. Reinhard: Die Kunstmusik islamischer Länder (2) — Pros: Einführung in die musikalische Volks- und Völkerkunde (2) — Transkriptions- und Tonmeß-Ü (2).

Dozent Dr. M. Ruhnke: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Mittel-S: Mittelalterliche Musiktheorie (2) — Chor (2).

Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).

Lehrbeauftragt. Prof. J. Rufer: Kontrapunkt II (2) — Harmonielehre I (2) — Harmonielehre III (2).

— — — *Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Stile und Formen der musikalischen Romantik (2) — Luigi Dallapiccola (2).

Prof. B. Blacher: Experimentelle Musik (1)

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Kommunikation und Kybernetik von Musik und Sprache (2).

Dr. Th. M. Langner: Stilkunde der Musik (2).

Dr. F. Bose: Musiktheater im Orient (2).

Bern. Vorlesungen nicht gemeldet

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Die Gesänge der Ostkirchen (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Ausgewählte Kapitel zur Neuen Musik (2) — Das Streichquartett VII (um 1900) (mit Lektor Dr. E. Platen).

Dozent Dr. M. Vogel: Temperierung und reine Stimmung (2) — Methoden und Probleme der Harmonielehre (1) — Pros: Grundbegriffe der Musik (1).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre III (Ü zur Modulation) (1) — Kontrapunkt IV: Die Fuge (1).

Lektor Dr. E. Platen: CM voc., CM instr. (je 2) — Musikalische Formenlehre (konzertante Formen) (1) — Ü zur musikalischen Interpretation (mit Schallplatten-Vergleichen) (1) — Kammermusik (2).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. K. Lenzon: Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, 1. Teil (1) — S: Werkanalysen einzelner Beethoven-Sonaten (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte des Solokonzerts (2).

Prof. Dr. K. Marguerre: CM Chor (2) — Orchester (2).

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Der Gregorianische Choral (2) — S: Musikwissenschaftliche Ü (2) — Doktoranden-S (1).

Dozent Dr. Fr. Krautwurst: Beethovens „letzter Stil“ (2) — S: Das Symbol in der Musik (2).

Dozent Dr. F. Hoerburger: Strukturprobleme der instrumentalen Volksmusik in Europa (1) — Ü zur Vorlesung: Besprechung von Tonbandaufnahmen (1).

Dr. M. Landwehr: Ü zur Notenschrift (3 vierzehntägig).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Die Musik der deutschen Länder im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Haupt-S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — Pros: Ü über Werke von Heinrich Schütz (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Musik des Altertums II: Ägypten (1) — Akustik der Musikinstrumente (1) — Ü zum Gregorianischen Choral (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte des Solokonzerts (2) — Ü: Retrospektive Strömungen in der zeitgenössischen Musik (2).

Kustos P. Cahn: Harmonielehre II (2) — Instrumentaler Kontrapunkt II (2) — Partiturspiel in alten Schlüsseln (1) — CM instr. CM voc. (je 2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Johann Sebastian Bach (2) — Ober-S: Arbeiten zur musikalischen Terminologie (2) — S: Ü zu Bachs Instrumentalwerken (2) — Ensemble zur Aufführung mittelalterlicher Musik (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Heinrich Schütz (2) — S: Ü an Werken von Beethoven (2).
Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Pros: Ü zur Tonartenlehre im 9. bis 12. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Ü zum Volkslied in der Musikgeschichte (2) — CM voc. (2).

Lehrbeauftragt. Chr. Stroux: Pros: Ü zum Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts (2).

Gießen. Prof. Dr. W. Kolneder: Die Klaviersonaten Beethovens (2 vierzehntägig).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Geschichte der Musikinstrumente (2) — S: Motette und Chanson der Ars nova (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Johann Sebastian Bachs Orgelwerke (2) — Ü zur älteren Buchstabennotation (1½).

Dozent Dr. R. Stephan: Theorie der musikalischen Form (1) — Ü zur Klavier- und Orgelmusik des 17. Jahrhunderts (mit Dr. A. Dürr) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Dürr: Ü zur Klavier- und Orgelmusik des 17. Jahrhunderts (mit Dr. R. Stephan) (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) — Kontrapunkt III: Nachahmungsformen (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2) — im Rahmen der Vorlesungen der Theologischen Fakultät: Altargesang und Psalmodie (1) — Liturgische Ü (1).

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Das Trecento-Madrigal (4) — Paläographie der Musik III (2) — S: Lektüre ausgewählter Kapitel aus Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ (2) — Privatissimum für Doktoranden (1).

Prof. Dr. W. Wunsch: Einführung in die Musik des Ostens und Südostens III: Tschechen, Polen und Baltikum (2).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikalische Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart (2) — Geschichte der Musik von 1600—1750 (2) — Musikgeschichte

der Klassik (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1) — Geschichte der Musik von Brahms bis zur Gegenwart (2) — Spezial-S für Diplomanden (2 vierzehntägig) — S für Assistenten und Aspiranten (2 vierzehntägig) — Ober-S für Doktoranden (2 vierzehntägig).

Dr. G. Fleischhauer: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1) — Geschichte der Musik von 1600—1750. — Ü zur Vorlesung (2) — Repetitorium der Musikgeschichte Ü (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelzen: S: Mehrstimmige Musik im 12. und 13. Jahrhundert (2) — Pros (mit Dr. K. Rönnau): Einführung in den Gregorianischen Choral (2) — Doktoranden-S.

Prof. Dr. F. Feldmann: Doktoranden-Kolloquium.

Dozent Dr. H. Hickmann: Vokal- und Instrumentalklang im Wandel der Zeiten (2) — Ausgewählte Probleme der musikalischen Volks- und Völkerkunde (2) — Folkloristische Instrumente Europas (1).

Dozent Dr. H. Becker: Slawische Musik im Überblick (2).

Dozent Dr. C. Floros: Grundfragen der musikalischen Stilkunde (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Dozent Dr. H. Reinecke: Geschichte des Konsonanzbegriffes (1) — Quantitative Bearbeitung musikwissenschaftlicher Probleme (2) — Praktikum: Stereophonie (3) — Ü für Fortgeschrittene.

Lehrbeauftragt. J. Jürgens: Kontrapunkt II (2) — Harmonielehre II (2) — Gehörbildung (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

Hannover. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Das Erklären musikalischer Kunstwerke (1) — Die Musik am Ende des 19. Jahrhunderts (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Die Zeit der musikalischen Klassik (3) — Ober-S: Ü zum musikalischen Historismus (2) — S: Ü zur älteren Klaviermusik (2) — Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü: Rhythmusfragen bei Choral und früher Mehrstimmigkeit (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Parodietechnik in der Kirchenmusik (2) — Ü: Tinctoris, Zarlino, Morley (Lektüre ausgewählter Abschnitte aus den Schriften) (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Steger: Lehrkurs zum älteren Kontrapunkt II (2).

Lehrbeauftragt. W. Seidel: Pros (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VII (19. Jahrhundert I) (4) — Aufführungspraxis (1) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Lektor Oberstudienrat Prof. Dr. W. Schosland: Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (2) — Generalbaß I (2).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Die letzten Streichquartette Ludwig van Beethovens (2) — Die Musik seit 1913 (1) — Musikstunde (2) — Akad. Orchester, Akad. Chor (je 2).

Kiel. Prof. Dr. W. Wiora: Die Anfänge der Musik und die Musik der Naturvölker (2) — Anton Bruckner (1) — Ober-S: Josquin des Prez (2) — Kolloquium: Volks- und Hochkunst in Musik und Dichtung (mit Prof. Dr. G. Cordes) (2) — Ü zur Notationskunde: Modal- und Mensural-Notation (durch Dr. W. Braun und Dr. L. Finscher) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die liturgischen Spiele des Mittelalters (2) — Ü zum Spätwerk Giuseppe Verdis (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Geschichte des deutschen Liedes bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Ü zur Aufführungspraxis

älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1) — Capella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Wissenschaftl. Rat Dr. W. P f a n n k u c h : Das Instrumentalkonzert nach Beethoven (mit Schallplattenbeispielen) (2) — Ü zur romantischen Harmonik (1) — Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene) (je 1) — Gehörbildung (1) — CM instr. (2), CM voc. (Kammerchor) (1) — Kammermusikkreis (2 vierzehntägig).

Köln. Prof. Dr. K. G. F e l l e r e r : Mehrstimmigkeit des Mittelalters (3) — Mozart (1) — Mittel-S: Madrigal (2) — Ober-S: R. Wagner: Ring des Nibelungen (2) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. D r u x) (1).

Prof. Dr. Marius S c h n e i d e r : Die Musik Afrikas (1) — Musik und Bild in der alten Naturphilosophie (2) — Transkriptions-Ü (2).

Privatdozent Dr. K. W. N i e m ö l l e r : Robert Schumann und die musikalische Romantik (2) — Unter-S: Die Variation im 18./19. Jahrhundert (2) — Tabulaturen (1).

Prof. Dr. H. K o b e r : Musikalische Akustik (1).

Lektor Prof. Dr. W. S t o c k m e i e r : Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt I (1).

Lektor W. H a m m e r s c h l a g : Generalbaßspiel (1) — Kontrapunkt III (Fuge) (1).

Lektor F. R a d e r m a c h e r : Kontrapunkt II (1) — Gehörbildung II (1).

Lektor Dr. H. D r u x : Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Werke von Bartók, Strawinsky, Hindemith (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel (2) — Musizierkreis für alte Musik (2).

Leipzig. Prof. Dr. H. B e s s e l e r : Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 2. Teil (3) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. H. Chr. W o l f f : Der Einfluß des Orients auf die abendländische Musik (2) — Paul Hindemith (2) — Ü zur Dramaturgie der Oper (2).

Prof. Dr. R. P e t z o l d t : Musikgeschichte: Musik der DDR (2).

Dr. H. G r ü ß : CM voc., CM instr. (2).

E. K l e m m : Notationskunde (2) — Einführung in die wissenschaftliche Arbeitsweise der Musikwissenschaft (2).

Dr. P. R u b a r d t : Geschichte und Systematik der Musikinstrumente (2).

Dr. P. S c h m i e d e l : Naturwissenschaftliche Grundlagen der Musik I (1) — Ü: Elektroakustische Studiotchnik (1).

Dr. W. S c h r a m m e k : Volksliedkunde (1).

W. W o l f : Musik des 20. Jahrhunderts (Janáček, Bartók, Honegger) (2) — Ü zur Vorlesung (1).

Mainz. Prof. Dr. H. F e d e r h o f e r : Musik der Romantik (2) — Mittel-S: Lektüre ausgewählter Quellen zur Musikgeschichte (2) — Ober-S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. E. L a a f f : Geschichte der Fuge (1) — Ü: Musikalische Analyse (1) — CM instr. (2) — CM voc. (großer Chor) (2) — CM voc. (großer Chor) (2) — (Madrigal-Chor) (2).

Dozent Dr. G. M a s s e n k e i l : Ludwig van Beethoven (2) — Ü: Zur Aufführungspraxis älterer Musik (2).

Prof. Dr. A. W e l l e k : Ü zur Musikpsychologie (2).

Prälat Prof. Dr. A. G o t t r o n : Arbeiten zur mittelrheinischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. W a l t e r : Harmonielehre I, Kontrapunkt I, Formenlehre (Liedformen), Generalbaß (je 1).

Marburg. Prof. Dr. H. E n g e l : Beethoven II (1) — Studium generale: Musik des Barock (2) — S: Ü zum Kolleg Beethoven II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Der Squarcialupi-Codex (2) — Einführung in die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Bachs Orgelmusik (3) — Haupt-S: Ü zur französischen Musik des 14. Jahrhunderts (2) — Kolloquium für Doktoranden (1 vierzehntägig) — Instr. Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Lektüre musiktheoretischer Texte des Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Einführung in den gregorianischen Gesang (2 vierzehntägig).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Ü für Anfänger (2) — Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Generalbaß (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü: Besprechung einzelner Werke aus dem Münchener Opern- und Konzertspielplan (2) — Ü: Einführung in den musikalischen Satz (Fuge) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Ü: Einführung in die Mensuralnotation (2) — Ausführungsversuche: Französische Musik des 14. Jahrhunderts (2) — Mehrstimmigkeit aus St. Martial (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü: Monteverdi und seine Zeit (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltnner: Ü: Jazz II (von New Orleans bis zum Swing) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: zur französischen romantischen Oper (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Musik des späten Mittelalters in instrumentaler Praxis; Gamberensemble des 17. Jahrhunderts (2).

— — — *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Musik des Barock (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Romantik II (2) — Haupt-S: Ü zur Geschichte der Musikforschung (2) — Kolloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musik der Niederländer (2) — Pros: Ü zum Concerto grosso (mit Assistent) (2).

Dozent Dr. G. Croll: Händel und seine Zeit (2) — Händelpflege und Händelrenaissance (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Die Ausprägung der Nationalstile im europäischen Orgelbau seit 1500 (1) — Lektüre und Interpretation orgelgeschichtlicher Quellen (2) — Bestimmung-Ü (1) — Harmonielehre (Fortsetzung) (1) — Praktische Ü im Generalbaß (1) — CM instr. (2) — CM voc. (Universitätschor) (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Rostock. Prof. Dr. R. Eller: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Instrumentenkunde (1) — Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (2) — Pros: Zur Geschichte der Suite (2) — S: Mozarts Opern (2).

Saarbrücken. N. N.: Vorlesung (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2) — Pros (2) — Kolloquium (1).

Prof. Dr. W. Salmen: Die Musik Afrikas (1) — S: Die Entwicklung musikwissenschaftlicher Methoden (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Polyphonie und Homophonie in der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (1) — Ü zur Vorlesung (2).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blas- und Streichinstrumente (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Akad. Orchester (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Neue Musik (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Prof. Dr. H. Matzke: Elektronische Musikinstrumente und Apparaturen im Spiegel ihrer Musik (mit klingenden Beispielen) (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Franz Schubert (3) — S: Ü zur Musik von Heinrich Schütz (2).

Wissenschaftl. Rat Dozent Dr. B. Meier: Pros: Ü zum mehrstimmigen älteren deutschen Liede (2) — Collegium gregorianum (2) — Kontrapunktische Analysen von Werken des 16. Jahrhunderts (2) — Ü im Generalbaß (1).

Dr. A. Feil: CM (Orchester) (2).

Dr. Ü. Siegele: CM (Chor) (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Ludwig van Beethoven II (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen V (2) — Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft III (2) — Die außereuropäischen Musikinstrumente I (2) — Musikethnologische Ü (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Die Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: P. I. Tschaikowskij (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (1).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik I (2). — Paläographie der Musik II (2).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (4).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt III (1) — Formenlehre I (1).

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Die Motettenkomposition von 1200 bis 1500 (2) — Die Entwicklung des Orchesters bis zur Gegenwart (1) — Ober-S: Die Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (2) — S: (zusammen mit Prof. Dr. K. Ruh): Oswald von Wolkensteins Lieder, textlich und musikalisch (2).

Dozent Dr. H. Beck: Johannes Brahms (1) — Pros: Die Motetten Adrian Willaerts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Just: Einführung in musikalisches Hören (1) — CM voc., Akad. Chor (2) — CM instr., Akad. Orchester (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Italienische, französische und spanische Musik des 16. Jahrhunderts (1) — Der musikalische Impressionismus und seine Überwindung (Debussy, 2. Teil) (1) — CM voc.: 16. Jahrhundert (1) — S: Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Doktoranden-S (gemeinsam mit Prof. Dr. M. Wehrli): Probleme der Rhetorik im Zeitalter des Barock (1).

Prof. Dr. F. Gysi: Von Glinka bis Martinů. Meisterwerke der russischen, polnischen und tschechischen Oper (1).

Prof. Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Geschichte der Musiktheorie des Mittelalters (mit Ü) (2).

Dr. E. R. Jacobi: Pros: Generalbaßlehre (2).

Musikdirektor P. Müller: Pros: Harmonielehre I (2).

BESPRECHUNGEN

Keith E. Mixer: *General Bibliography for Music Research*. Detroit: Information Service Inc. 1962. XI, 38 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 4).

Die kleine Schrift bietet eine Auswahlübersicht über grundlegende allgemeine Bibliographien, welche für die Forschung von Bedeutung sind. Nicht berücksichtigt sind spezielle Musikbibliographien, denen gegenüber allgemeine Werke oft in ungerechtfertigter Weise zurückgesetzt werden. Allerdings ist der Vorteil allgemeiner Bibliographien nur dann gegeben, wenn der Benutzer den Wert dieser Werke klar zu beurteilen weiß. Man hat bei Durchsicht der Schrift den Eindruck, daß sich der Verfasser eifrig um die Erschließung allgemeiner Bibliographien bemüht hat, obwohl diese Gattung längst durch Bibliographien der Bibliographien bekannt gemacht wurde, etwa durch W. Totok und R. Weitzel, *Handbuch der bibliographischen Nachschlagewerke*, Frankfurt a. M. 1954 u. ö. (leider fehlt dieses wichtige Werk bei Mixer) usw. Die vorliegende Zusammenstellung wird vor allem dem Studenten und jungen Forscher eine Handreichung sein, zumal den Titeln begrüßenswerte Erläuterungen beigegeben sind. Allerdings ist das Material sehr lückenhaft, so daß die einschlägigen Bibliographien der Bibliographien trotzdem herangezogen werden sollten.

Richard Schaal, München

Code restreint. Limited Code. Kurzgefaßte Anleitung. Hrsg. von Yvette Fedoroff. Übersetzung von Simone Wallon. Translation by Virginia Cunningham. Frankfurt—London—New York: C. F. Peters 1961. 54 S. (Code International de Catalogage de la Musique. 2).

Nach dem ersten, durchaus geglückten Band des *Code International de Catalogage de la Musique* über den Autorenkatalog der Musikdrucke (vgl. die Besprechung Mf XIII, 1960, S. 246) legt die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken zusammen mit der Internationalen Kommission für Katalogisierungsfragen als Band 2 eine kurzgefaßte Anleitung zum Katalogisieren vor, die in mancher Hinsicht der Ergänzung bedarf. Im Vorwort der dreisprachigen Schrift wird mitgeteilt, daß sich der Geltungsbereich

der Anleitung auf eine neu gegründete Bibliothek oder auf die neu angelegte Musikabteilung einer allgemeinen Bibliothek erstreckt. Man könnte hinzufügen, daß sich in erster Linie Studenten und Volksbibliothekare angesprochen fühlen werden, da die Darlegungen wissenschaftlichen Bibliothekaren nichts Neues bieten. Außerdem dürfte der wissenschaftliche Beamte die in Vorbereitung befindliche große Ausgabe bevorzugen, falls er überhaupt in einer internationalen Katalogisierungsordnung Rat sucht.

In der vorliegenden Broschüre werden die wesentlichsten Teile der Titelaufnahme und der damit verbundenen Arbeitsgänge erläutert. Die Darlegungen reichen von der Wahl des Ordnungswortes über die Titelfassung, den Erscheinungsvermerk mit seinen Zusätzen bis zu den Inhaltsangaben und Nebeneintragungen. Gesonderte Abschnitte sind Spezialkatalogen, der Einlegeordnung, der Handschriftenkatalogisierung, grundsätzlichen Bemerkungen über die Bildung normalisierter Titel und der wichtigsten Systematik des Sachkataloges (nach Hofmeisters *Jahresverzeichnis*) gewidmet. Richtig betont die Bearbeiterin in einzelnen Fällen, daß zahlreiche Institute eine andere Methode als die von ihr angeregte anwenden. Klärend wirkt im Vorwort (S. 7) der Satz „Auf alle Fälle bleibt es jedem freigestellt, die vorgeschlagenen Regeln dem Brauch seiner Bibliothek anzupassen.“

Während die Darlegungen über die Einzelheiten der Katalogisierung sehr viele nützliche Hinweise, speziell über die Technik der Titelaufnahme, enthalten, bedürfen einzelne Abschnitte der Ergänzung. In der Übersicht über die wichtigsten Musikalienverzeichnisse (S. 25), „die der Praxis die besten Dienste leisten“, sind außer dem neuen RISM und dem summarischen Hinweis auf die thematischen Kataloge sowie auf einige Spezialarbeiten noch die Lexika von Eitner und Pazdirek erwähnt, während die ebenso wichtigen, für die Datierung der Notendrucke des 19. und 20. Jahrhunderts geradezu „unentbehrlichen“ einschlägigen Verzeichnisse von W. Altmann fehlen. Es sei an dieser Stelle gestattet, auch auf den *Catalogue of Copyright Entries* (Washington seit 1906) aufmerksam zu machen, da die Jahres-

zahlen der älteren Copyright-Musikalien keineswegs immer auf der Titelfrückseite im Impressum des betreffenden Drucks genannt sind, so daß dieser Katalog unter Umständen ein wesentliches Hilfsmittel darstellt. Schließlich wäre auch ein Hinweis auf den monumentalsten, Musikalien mit einbeziehenden *Catalog of Books Represented by Library of Congress Printed Cards*, Washington 1942–1948 (167 Bände, 42 Supplement-Bände), auf den *Library of Congress Author Catalog* (1948 ff., laufende Fortsetzung des oben genannten Kataloges) und auf den speziellen *Library of Congress Catalog: Music and Phonorecords* (1953 ff., 5jährige Zusammenfassung als *The National Union Catalog*, 1958 ff.) angebracht gewesen. Sämtliche genannten Kataloge enthalten in reichem Maße Musikalien-Titel (der letztere neben Schallplatten sogar hauptsächlich); sie sind eine Datierungsquelle ersten Ranges, zumal bei ihrer Benutzung durch Fachleute andere Nachschlagewerke geringerer Rangordnung unberücksichtigt bleiben können.

Nicht immer verständlich genug sind die Angaben im Abschnitt *Der Sachkatalog* (S. 32 f.). Nach einem kurzen Hinweis auf den systematischen Katalog, für welchen im Anhang der Schrift das System von Hofmeisters Jahresverzeichnis als beispielhaft abgedruckt wird, nimmt die Bearbeiterin zu Sachkatalogen Stellung, indem sie schreibt: „Diese systematischen Kataloge werden aber mehr und mehr zugunsten von solchen aufgegeben, wo die verschiedenen Sachbegriffe in alphabetischer Reihenfolge erscheinen“ (S. 32). Es wäre zweckmäßig gewesen, in diesem Zusammenhang auch auf die Schlagwortkataloge hinzuweisen, da sich in der formalen Gestaltung dieser Kataloge mehrere Systeme herausgebildet haben. Auch die kleine Auswahl von Schlagwörtern als Beispiele für dieses Katalogsystem ist nicht glücklich. Die Schwierigkeiten, mit denen Ausländer bei der Abfassung deutscher Übersetzungen einer Fachsprache zu kämpfen haben, werden dabei besonders deutlich. So wird z. B. das Wort *Traktat* angeführt. Im Deutschen ist *Traité* (so lautet das französische Original) gleichbedeutend mit *Abhandlung* oder *Lehrbuch*. Offensichtlich soll aber mit dem Wort *Traité* mehr oder weniger die gesamte theoretische Literatur gemeint sein. Im deutschen Sprachgebrauch scheidet dafür aber *Traktat* aus, da dieses Wort in Sach- bzw. Schlag-

wortkatalogen der Bibliotheken entweder überhaupt nicht, oder ganz speziell etwa für mittelalterliche Traktate gebraucht wird, obwohl auch diese eher unter dem Schlagwort *Mittelalterliche Musiktheorie* zu finden sind. Kurze Hinweise sind dem Textdichter- und Titeltitelkatalog gewidmet.

Während für die Übersetzung der Schrift ins Englische eine Engländerin verantwortlich zeichnet, stammt die Übersetzung in die deutsche Sprache von einer Französin. Ein deutscher Fachmann scheint zur Kontrolle nicht zu Rate gezogen worden zu sein. Nur so ist es erklärlich, daß u. a. folgende Version der Übersetzung gedruckt werden konnte: „Einige Bibliotheken betrachten das Klavier mehr als ein Begleitinstrument und stellen infolgedessen ein Werk für ein Instrument mit Klavierbegleitung unter die Werke, die für dasselbe Instrument allein komponiert worden sind, anstatt daß sie es in die (!) Kammermusik unterbringen“ (S. 33). Derartige Übersetzungen geben der Schrift ein unvorteilhaftes Gepräge, was um so mehr zu bedauern ist, als die Veröffentlichung vor allem im französischen Original durchaus beachtenswert bleibt. Ein deutscher Fachmann sollte bei einer Neuauflage unbedingt herangezogen werden.

Richard Schaal, München

(Hans Peter Schanzlin:) Edgar Refardt. Bibliographie. Zum 85. Geburtstag am 8. August 1962. [Basel:] Schweizerische Musikforschende Gesellschaft 1962. 30 S. (Mitteilungsblatt Nr. 33).

Dem hochverdienten Nestor der Schweizerischen Musikforschung wurde mit einer sorgfältig bearbeiteten Bibliographie seines Lebenswerkes eine kleine Festgabe dargebracht, die auch für die Musikforscher anderer Länder eine nützliche Arbeitshilfe darstellt. Nach einem Geleitwort des Präsidenten der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ernst Mohr, sowie nach einer kurzen Einführung in das Lebenswerk des Jubilars von Hans Ehinger findet der Benutzer ein vielseitig aufgegliedertes Verzeichnis der Schriften, Aufsätze, Ausgaben und Bearbeitungen, der ungedruckten Arbeiten, der von Refardt angelegten Zettelkataloge und musikgeschichtlichen Materialsammlungen in der UB Basel sowie der Kopien und Sparten. Das außerordentlich vielseitige Schaffen des Jubilars dokumentiert sich nicht

nur in den Standardwerken, von denen das *Historisch-biographische Musikerlexikon der Schweiz* (Leipzig 1928) rasch weite Verbreitung und allgemeine Anerkennung gefunden hat, sondern auch in einer Fülle größerer und kleinerer kennenswerter Abhandlungen zur Musikgeschichte in zahlreichen Fachorganen und Zeitungen. Die Zusammenfassung dieses Materials kann in Anbetracht der Vielseitigkeit des Jubilars als ein kleiner bibliographischer Führer durch die Musikgeschichte der Schweiz gelten.

Richard Schaal, München

Hansjörg Pohlmann: Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung. Mit einem Vorwort von Georg Roeber und einer Einführung von Kurt Bussmann. Baden-Baden: Verlag für angewandte Wissenschaften 1961. 48 Seiten. (Schriftenreihe der UFITA [Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht] 20.)

Hansjörg Pohlmann: Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jahrhundert. Ein Quellenbeitrag zur neuen Sicht der Urheberrechtsentwicklung. Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe 17. Jg., 25. Mai 1961, S. 761—802; Archiv für Geschichte des Buchwesens XXVI.

Dankenswerterweise hat es Hansjörg Pohlmann in diesen beiden Publikationen, deren erste ein Sonderdruck seines Beitrags zum *Privilegienwesen und Urheber-Recht* in UFITA (33, 1961, S. 169—204) ist, unternommen, in mühevoller Arbeit entsprechend der Forderung von Hans Joachim Moser (Mozart-Jahrbuch 1955, S. 55) alte urheberrechtliche Dokumente für die Gebiete der Literatur, Kunst und Musik aus der Zeit von etwa 1500 bis 1700 zu sammeln, zu sichten und ihren häufig schwer lesbaren Text zu entziffern (vgl. auch die Aufsätze Pohlmanns in AfMw XVIII, 1961 und Mf XIV, 1961). Es geht dem Verfasser vor allem darum zu zeigen, daß im germanischen Rechtskreis schon seit 1500 auch Autoren- neben den Druckprivilegien im Sinne eines modernen Copyrightsystems üblich waren; er berichtigt damit die noch herrschende Meinung, daß es bis ins 19. Jahrhundert hinein vornehmlich nur ein Gewerbeprivilegien-, aber kein eigentliches Urheberrecht gegeben habe. Pohlmanns gelegentliche Andeutun-

gen, keinen Unterschied zwischen dem Urheberrechtsempfinden des 16. und 17. Jahrhunderts mit modernsten Ansichten erkennen zu können, sowie manche Formulierungen des Verfassers dürften wohl ihren Grund in der sehr stark zu spürenden Entdeckerfreude haben.

Die Bedeutung der Autorenprivilegien für das 16. Jahrhundert wird vor allem in dem Urteil des Nürnberger Stadt- und des Wiener Reichshofrats erkennbar, mit dem der Streit der beiden Verleger Adam Berg und Katharina Gerlach wegen einer Veröffentlichung der gleichen Kompositionen Lassos beendet wurde. In der Urteilsbegründung wird das Recht des Autors Lasso über die Druckprivilegien der Verleger gestellt. Interessant ist auch, daß im Zusammenhang mit den humanistischen Bestrebungen die Textausgaben antiker Klassiker wegen der damit verbundenen geistigen Leistung als privilegienschutzfähig angesehen worden sind, während sogar den Dichtungen von Hans Sachs wegen ihres angeblich geringeren geistigen Wertes ein Privileg versagt blieb. Gerade im Hinblick auf die jetzt etwas umstrittenen Paragraphen 75 und 76 des Ministerialentwurfes (von 1959) für ein neues deutsches Urhebergesetz müßten diese Hinweise zu denken geben.

Schade, daß die im Börsenblatt beigezeichneten Photokopien alter Privilegientexte so klein oder so undeutlich ausgefallen sind, daß sie kaum oder gar nicht zu entziffern sind. Aus historischen Erwägungen heraus wäre eine Erläuterung wünschenswert, nach welchen Umrechnungen alte Geldeinheiten in neuer Währung angegeben werden, wie überhaupt ein wenig mehr historisches Einfühlungsvermögen den Untersuchungen zutage kommen könnte.

Die Publikationen Pohlmanns mit ihren neuen Materialien bereichern wesentlich unser Wissen von der Geschichte des Urheberrechts. Künftigen Untersuchungen wird es vielleicht vorbehalten bleiben, das Nebeneinander bzw. das Verhältnis der Gewerbe- und der Autorenprivilegien und, soweit es möglich ist, die Ausstrahlungskraft der alten Rechtsurteile in den Fragen der Autorenprivilegien auf das allgemeine rechtssystematische Denken der damaligen Zeit noch näher und genauer zu beleuchten.

Hubert Unverricht, Mainz

Hansjörg Pohlmann: Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400—1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1962. 315 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 20).

Ein neuartiger Forschungsgegenstand beginnt sich abzuzeichnen: das Autor-Gefühl vergangener Zeiten. Es interessiert u. a. den Historiker, den Soziologen, den Psychologen. In vorliegender Studie hat nun ein Jurist auf der Grundlage von Akten, Drucken der Münchener Staatsbibliothek und einigen Theoretikeraussagen bewiesen, daß die Komponisten schon im Zeitalter der Renaissance deutliche Vorstellungen von der geistigen, einmalig-persönlichen Bedeutung ihrer Schöpfungen besaßen und daraus wirtschaftliche Vorteile abzuleiten wußten. Ihr „Urheberrechtsbewußtsein“ hebt sich deutlich von mittelalterlichen Einstellungen zum Kunstwerk ab, die Verbindungen von Geistesleistung und Gelderwerb in Parallele zur „Simonie“ brachten (S. 122 f.). Das in zahlreichen Privilegien des 16. und 17. Jahrhunderts dokumentierte Bewußtsein nicht nur der merkantilen, sondern auch der immanent ideellen Seite einer musikalischen Autorschaft wird vom Verfasser als Nachwirkung germanischen Rechtsdenkens interpretiert und dem vorwiegend sachbezogenen römischen Recht entgegengestellt (zum Urheberrechtsgefühl in uralten Musikverhältnissen vgl. neuerdings W. Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, S. 33). Im 18. Jahrhundert ging das ideale Moment der renaissancehaft „urheberpersönlichkeits- und urheberverwertungsrechtlichen Vorstellungen“ (S. 259) teilweise wieder verloren. Unter dem Einfluß von Naturrecht und römischem Recht entstand der einseitig vermögensmäßig orientierte neuzeitliche Begriff des geistigen Eigentums (S. 152 f.).

Mit Dankbarkeit nimmt der Musikhistoriker den erstmals ziemlich vollständig erfaßten Bestand von beantragten und genehmigten Schutzrechten aus kleineren und großen Kanzleien (besonders des Wiener Reichshofrates) zur Kenntnis. Trotz vieler typisierter Formeln enthalten sie manche wertvolle Mitteilungen z. B. über den Inhalt verschollener Sammlungen (vgl. S. 283, Nr.

XX; ein weiterer ähnlicher Aktenvorgang über Johann Groppegißer und Melchior Vulpius befindet sich im Thüringischen Landesarchiv Weimar).

Pohlmann möchte seine Erhebungen als „Forschungsbeitrag“ und „erste Grundlegung“ verstanden wissen (S. 260). Ergänzungen werden sich vor allem aus der praktischen Musik gewinnen lassen. Die Hochschätzung der kompositorischen Leistung im 16. Jahrhundert bezeugen die z. T. in Abschriften sorgfältig bewahrten Kompositionsdaten (L. Hoffmann-Erbrecht in Festschrift H. Osthoff, Tutzing 1961, S. 48). Gewissenhafte Werkbezeichnungen wie „Parodia“, „super . . .“, „ad imitationem . . .“, „Anonymus“, „Ignoratus“, „Incertus“ künden von einem sehr fortgeschrittenen Bewußtsein für geistiges Eigentum im 16. und 17. Jahrhundert. Das 18. Jahrhundert verfuhr in dieser Beziehung vielfach sorgloser (vgl. u. a. J. LaRue in JAMS XIII, 1960, S. 181—196). Die Entwicklung scheint also noch weniger geradlinig verlaufen zu sein, als die ausgewählten Theoretikerzitate vermuten lassen (S. 80—94). Auch muß mit beträchtlichen gattungsgeschichtlichen Abstufungen gerechnet werden. Einfache Gebrauchscompositionen (z. B. Tänze, Kantionalsätze) sind länger anonym geblieben als „große“ Leistungen (z. B. Kantaten, Messen).

Einige kleine Beanstandungen an den speziell musikwissenschaftlichen Partien — für den juristischen Teil fühlt sich Rez. nicht zuständig — heben den grundsätzlichen Wert der Studie nicht auf. Von einer Rückkehr Heinrich Alberts zum mehrstimmigen Satz sollte heute nicht mehr kommentarlos gesprochen werden (S. 61, Anm. 114; vgl. Max Schneider in AfMw I, 1918/19, S. 212 f.). Wieso ist das oft recht schablonenhaft angelegte Solokonzert der Barockzeit „subjektiver“ als die Musik des 17. Jahrhunderts (S. 63)? Hier hätte stärker differenziert werden müssen. Die Angabe, Caspar Vincentius habe 1624 ein Schutzrecht für seine „Generalbaß-Aussetzung“ des *Magnum opus musicum* bekommen (S. 194, 218, 286, Anm. 1), kann Mißverständnisse hervorrufen. Vincentius' schutzwürdige Leistung bestand darin, aus den Lasso-Motetten eine bezifferte, einstimmige Baßstimme exzerpiert und der Allgemeinheit vorgelegt zu haben. Um den harmonischen Ablauf korrekt wiedergeben zu können, mußte er das *Opus* zuvor in Partitur (Tabu-

latur) bringen. Diese mühevoll Arbeit blieb nun allen denjenigen Organisten erspart, die über dem bezifferten Baß passende Kontrapunkte zu improvisieren verstanden. Erst in unserem Zeitalter der wiedererweckten alten Musik gilt die Existenz ausgesetzter Generalbässe als aufführungspraktische Notwendigkeit.

Manche Zeugnisse wirken ein wenig gepreßt. Die gekürzten Äußerungen auf S. 174 ff. sollen das „Bewußtsein der ideellen wie merkantilen Rechtsverletzung“ spiegeln. Sie sind aber vorher ausführlicher und z. T. richtiger als Belege für die Verwahrung gegen die Werkentstellung herangezogen worden (S. 107—112). Aber auch dieser Kategorie lassen sie sich nur teilweise einfügen. Das am 16. 5. 1642 abgefaßte Vorwort G. Voigtländers (nicht H. Alberts; vgl. die Namenverwechslungen auf S. 112 und 176) richtet sich gegen das „Gemein-Werden“ der für die „Ergetzlichkeit“ von „Hohen und Nieder[n] Standes Personen“ ausgearbeiteten Parodien, was mehr ist als eine bloß technische Werkentstellung. Die „Änderungen“, von denen Voigtländer spricht, beziehen sich dann auch nicht auf ein solch „umgangsmäßiges“ Umbilden durch andere (vgl. S. 110), sondern auf des Musikers eigene Eingriffe, durch die er seine Lieder aus der verachteten Sphäre volkstümlichen Gesanges herausheben wollte. Diese und andere verwandte Zeugnisse ergänzen die in Kap. 1 (S. 235—238) gesammelten Schutzbestimmungen einzelner Höfe des 16.—18. Jhs. gegen unbefugte „Kommunikationen“ der für den jeweiligen Hausbedarf entstandenen Werke. Offensichtlich ist die streng ständische Schichtung des deutschen Musiklebens erst seit dem Ende der Barockzeit von den Komponisten als Fessel empfunden worden.

Daß es neben dem Druck die handschriftliche Vervielfältigung z. T. auf gewerblicher Basis gab, wird nicht gesehen (S. 193). Sie brauchte sich nicht um die Privilegien zu kümmern. Vielleicht ist daher ihre unverändert große Rolle im deutschen Musikleben auch urheberrechtlich bedingt. Allerdings nahm man sich verhältnismäßig spät ihrer juristischen Problematik an (vgl. die irri- ge Auslegung des Buchtitels von C. G. Thomasius von 1778 auf S. 149). — Mitunter entsteht der Eindruck, die Fertigstellung des Buches sei in Zeitnot erfolgt. Allzuhäufige Wiederholungen überzeugen nicht, sondern ermüden. Bei dem Abdruck von Urkunden

sollte man entweder die originalen Abkürzungszeichen übernehmen oder konsequent auflösen (vgl. S. 265).

Werner Braun, Kiel

Rheinische Musiker. 2. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk Verlag 1962. VII, 112 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 53).

Auch die zweite Folge des Lexikons rheinischer Musiker und Musikschriststeller entspricht allen Anforderungen, die an ein derartiges Unternehmen gestellt werden müssen (vgl. *Mf XV*, 1962, 194 f.). Zahlreiche bekannte und unbekannt Künstler und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart sind mit zum Teil sehr detaillierten Biographien und Bibliographien vertreten. Daß bei allen Artikeln der neueste Forschungsstand berücksichtigt ist, versteht sich von selbst, doch verdient die Publikation den Hinweis, daß sie in dieser Hinsicht manchem anderen Nachschlagewerk als Muster dienen kann. In mehreren Fällen scheint der quellenkundliche Apparat eher etwas zu ausführlich ausgefallen zu sein, doch nimmt jeder Fachmann ein Zuviel lieber in Kauf als ein Zuwenig. Hervorgehoben zu werden verdient nicht nur die Materialfülle, sondern auch die Zuverlässigkeit der Darstellung. Wer sich mit der rheinischen Musikgeschichte befaßt, kann auf die Angaben dieses Lexikons nicht verzichten.

Richard Schaal, München

Journal of the International Folk Music Council Vol. XIV. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1962. 189 S.

Dieses 14. Jahrbuch des Internationalen Volksmusikrates enthält wiederum die Referate des vorausgegangenen Kongresses, der 1961 in Quebec stattgefunden hatte. Den Beginn macht Walter Wioras Vortrag über die Musik im Zeitalter der paläolithischen Felsmalerei. (Da in Quebec nur Englisch und Französisch als Kongreßsprachen zulässig waren, ist der Aufsatz französisch abgefaßt.) Diese Felsbilder in den Höhlen Frankreichs und Nordspaniens und in Afrika enthalten Darstellungen ritueller Tänze und zeigen auch Musikinstrumente, von denen es Ausgrabungsbelege aus derselben Zeit und Umwelt gibt. Die Tierdarstellungen, das Hauptmotiv dieser Malereien, sind wohl

kaum nur Wiedergaben von Jagdszenen, sondern eine Art Jagdzauber. Die im Zusammenhang mit den Tierbildern dargestellten Tänze und die mit diesen verbundene Musik dürften also rituellen Charakter gehabt haben. Das erinnert an die Jagdzaubergesänge und -tänze heutiger Primitiver in Afrika (Pygmäen, Buschmänner) und in Nordeurasien (Lappen, Ostjaken, Wogulen u. a.). Daß die Jagdzaubermusik dieser räumlich so weit getrennten Gruppen stilistische Übereinstimmungen aufweist, ist seit langem bekannt und Anlaß zu weitreichenden Spekulationen. Die auch von Wiora vermutete gemeinsame Wurzel dieser Zeremonien müßte schon in paläolithischer Vorzeit zu suchen sein und also mit den Kultzeremonien, wie sie sich in den Felsbildern Afrikas und Europas aus dieser Epoche finden, in unmittelbare Beziehung zu setzen sein. (Freilich wird man nicht so weit gehen dürfen, die Liedstile dieser Jägervölker unserer Zeit als tatsächliche Relikte aus der Steinzeit anzusprechen. Man wird sich damit begnügen müssen, sie als Mittel zur Veranschaulichung für die Art zu betrachten, in der bei den Jägervölkern der Spätsteinzeit der Jagdzauber musikalisch ausgestaltet wurde.)

Roger Pinon bietet eine interessante Studie über die Musik der Hirten von der Antike bis zur Gegenwart, Marius Barbeau findet in den Bestattungszeremonien der Indianer Alaskas Ähnlichkeiten mit buddhistischen Totenklagen aus der Mongolei und aus China. — Die Strukturanalysen, die Graham George an Indianermelodien aus British-Columbia vorlegt, sind Musterbeispiele methodischer Exaktheit, aber auch nicht mehr. Interessanter sind George Lists Beitrag über die Lieder der Hopi-Indianer in Vergangenheit und Gegenwart und Barbara Smiths Vergleich der Bon-Odori aus Hawaii mit dem japanischen Original.

Laurence Picken steuert einen kurzen aber bedeutsamen Aufsatz über die musikalischen Fachausdrücke in einem chinesischen Lexikon aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert bei. Eine ausführliche Darstellung der Hoquetus-Technik in afrikanischer Musik von Kwabena Nketia ist mit guten Notenbeispielen versehen. Allzu knapp ist die Darstellung der Musik Mauritaniens durch Nikiprowetzky, ausführlicher, aber kaum bedeutsamer der Bericht Ramon

y Riveras über die Negermusik Venezuelas.

Über den Gebrauch und die Form des Hackbretts der deutsch-russischen Siedler Kansas' unterrichtet S. J. Sackett, über Spottlieder in Maine und in den Seeprovinzen Kanadas Edward D. Ives, während F. L. Utley über die Figur Noahs im englischen und amerikanischen Volkslied Mitteilungen macht. Ein größerer Beitrag von Geneviève Massignon beschäftigt sich mit zwei französischen „chants de mer“ in alten und neuen Fassungen, die dankenswerterweise vollständig abgedruckt sind. Das Repertoire einer gälischen Volkssängerin vergleicht Francis Collinson mit Varianten ihrer Lieder in Kanada, und Ovidiu Varga erörtert die Überlieferungsbedingungen folkloristischer Melodien in Rumänien. Diese Kongreßvorträge füllen die Hälfte des Bandes, der Rest sind Besprechungen neuer Bücher, Schallplatten, Zeitschriften und Aufsätze sowie Kurzfassungen einiger weiterer Kongreßvorträge.

Fritz Bose, Berlin

Proceedings of the Royal Musical Association. 88. Session 1961/62. London 1962. 123 S.

Von den sieben Vorträgen des Bandes betreffen drei, fast gleichlange, die englische Musikgeschichte. Philip Brett behandelt auf Grund schwer erreichbaren bzw. ungedruckten Materials *The English Consort Song, 1570—1625*. Als wichtig für die Kenntnis dieser später vom Madrigal verdrängten Form, für die von 1530—1570 keine gedruckten Unterlagen bestehen, wird ein Partbook der Oxforder Christ Church, wahrscheinlich 1586 abgeschlossen, näher betrachtet. Aus der Reihe der Komponisten tritt W. Byrd hervor, dessen einschlägiges Schaffen dann auch unter Bezugnahme auf ein damals E. Paston gehöriges Ms. des British Museum beleuchtet wird. — Die, wenn auch nicht lückenlos erkennbare Entwicklung der Musik der *Easter Psalms of Christ's Hospital* für 1610—1682 schildert Susi Jeans. Eine Abbildung des ersten erreichbaren Stücks von 1610 ist beigegeben. Die Beschreibung des soziologischen, pädagogischen und musikalischen Milieus der Anstalt, die 1609/10 630 Waisenkinder beherbergte und deren bedeutendster Musiklehrer John Ferrant war, ist aufschlußreich. — Brian Trowell setzt die praktische Wir-

kung von *Handel as a Man of the Theatre* anhand der in ihrer dramatischen Bedeutung angeblich bisher verkannten Natur der Dacapo-Arie und des Rezitativs des Meisters auseinander; es folgen Ratschläge für eine zweckmäßige Neubearbeitung seiner Opern.

Emily Anderson gibt eine Übersicht über *Beethoven's Operatic Plans*. — David Drew behandelt unter Berücksichtigung der soziologischen, politischen, literarischen und allgemein künstlerischen Gegebenheiten der Zeit von 1920 bis 1933 das *Musical Theatre in the Weimar Republic*. Als besonders bedeutsam treten, neben Krenek, Hindemith und Weill hervor; die zeitweilige Parallelität ihres Schaffens und ihre Bedeutung für die Zeit- und Schulooper wird eingehend auseinandergesetzt. — Ein glücklicher und gut durchgeführter Gedanke von M. F. Robinson war es, anhand je einer von L. Vinci 1730, D. Perez 1755 und N. Piccinni 1774 komponierten Metastasio-Arie *The Aria in Opera Seria, 1725—1780* in ihren stilistischen Grundzügen darzulegen. Man bedauert, daß es nicht möglich war, diese Arien, deren Partituren in London bzw. Neapel liegen, wenigstens in ihren entscheidenden Zügen abzudrucken, wie man überhaupt angesichts des reichhaltigen ungedruckten Musikmaterials, das so vielen Vorträgen zugrundeliegt und das den englischen Zuhörern in Auswahl auch praktisch vorgeführt wurde, eine reichhaltigere Notenbeilage wünschen möchte. — Über *Compromises in Serialism* gibt Peter Evans einen angesichts der zahlreichen Versuche summarischen, aber ausreichenden Überblick. Gemeint sind „*composers who had reached maturity before the seminal force of Schoenberg's ideas had become apparent . . .*“; eingehender werden Strawinsky und Hindemith behandelt. „*Schoenberg's own progress*“ zur Zwölftonmusik erscheint dem Verfasser „*enigmatic*“. Immerhin hatten alle diese Meister das Verdienst „*to prepare the way for a future lingua franca*“.

Reinhold Sietz, Köln

IV. Internationaler Kongreß für Kirchenmusik in Köln, 22.—30. Juni 1961 [im Vortitel statt Ort und Zeit: Dokumente und Berichte]. Herausgegeben von Johannes Overath. Köln 1962. 386 S. (Auslieferung: Sekretariat des Allg. Cäcilien-Verbandes, Köln, Burgmauer 1). (Schrif-

tenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der deutschen Sprache. 4).

Der vorliegende Aktenband hat wie der Kongreß selbst, dessen Chronik er enthält, überwiegend dokumentarische Bedeutung. Man hat den Kongreß (mit freilich unzutreffender Nuancierung) ein „Musikfest“ genannt. Er war mehr, nämlich ein „Manifest“ der Kirchenmusik, in seiner Thematik wie in seinem Verlauf. Er sollte vor Beginn des II. Vatikanischen Konzils und sozusagen zu dessen Händen die Existenz und Relevanz der Kirchenmusik im innerkirchlichen Leben bekunden, nicht nur insofern sie ein historisches Erbe darstellt, sondern insofern sie den Anspruch erhebt, integrierender Teil des Gottesdienstes zu sein und einen fort-dauernden Verkündigungsauftrag zu haben. Angesichts der Umschichtung, die sich im geistigen, sozialen und liturgischen Gefüge der katholischen Kirche anbahnt, war ein solcher Hinweis notwendig, damit nicht mit deren Gefälle die gottesdienstliche Chor- und Kunstmusik kurzschlüssig als „nicht mehr liturgiefähig“ abgetan werde.

Indessen schloß das Programm des Kongresses außer den täglichen Gottesdiensten und Konzerten auch wissenschaftliche Referate ein, die teils grundlegender, teils berichtender Art waren. So sprach Abt Dr. Basilius Ebel OSB (Maria Laach) im ersten Hauptreferat der Sektion *Musik der römischen Meßliturgie* über die *Grundlagen des Verhältnisses von Kult und Gesang* und erwies mit religionsgeschichtlichen und patristischen Belegen, inwiefern die sinngemäße und traditionelle Schallform des Kultwortes nicht nur in außerchristlichen und primitiven Kulturen, sondern auch im christlichen Gottesdienst der Gesang ist. Für die römische Meßliturgie führte Prof. Dr. R. B. M. Lenaerts (Löwen) diesen Gedanken weiter, indem er im zweiten Hauptreferat *Problèmes de la Messe dans leur perspective historique* eine Reihe irriger Gegenthesen korrigierte. (Beide Referate werden wegen ihrer Bedeutung in vier Sprachen gedruckt. Auch andere Vorträge erscheinen in zwei oder drei Sprachen. Die Übersetzung ist eine Besonderheit dieses Aktenbandes und zeugt von der Sorge, in den Hauptanliegen über Sprachgrenzen hinweg verstanden zu werden; sie nimmt 115 Seiten, d. i. etwa ein Drittel des Umfangs, und wohl auch einen erheblichen Teil der Kosten in Anspruch.)

Für die byzantinische Liturgie ist der Gesang (im Gegensatz zur weitgehend nur noch gesprochenen römischen Liturgie) bis heute die unabdingbare Ausführungsweise. In seinem Referat *Dall'essenza della musica nelle liturgie orientali* legt B. di Salvo (Grottaferrata) dar, in welchen traditionellen Formen und Stilen und in welchen Graden der Festlegung oder der Freiheit dieser Gesang praktiziert wird (und worin er nach Meinung des Ref., die er gegen die Herausgeber der Monumenta Musicae Byzantinae vertritt, die antiken Prinzipien bewahrt hat). Als geistige Qualitäten hebt di Salvo anonyme Kirchlichkeit, Gestaltreichtum und die daraus resultierende Anpassung an die jeweiligen liturgischen Erfordernisse hervor. Die Eignung dieses Gesanges für den Zweck, zu dem er geschaffen wurde, ist damit anscheinend zur Genüge erwiesen. Freilich wird sie, trotz neuzeitlicher Einbrüche in den Bereich des ostkirchlichen Gesanges, dort überhaupt nicht in Frage gestellt; die Probleme, die die römische Kirche im Zusammenhang mit der „pastoral-liturgischen Erneuerung“ so intensiv beschäftigen, sind im Osten völlig inaktuell.

Von musikethnographischem Interesse sind zwei Spezialberichte über die Musik des Mossi-Stammes (Obervolta, Afrika) und die Musik Südindiens: R. Ouodraogho, *Rapport sur la musique religieuse au Mossi* und W. Albuquerque SJ (Mangalore), *Südindische klassische und Volksmusik*. Beide Berichte suchen Antwort auf die Frage nach der liturgischen Verwendbarkeit der volklichen Musikformen bzw. nach deren Affinität zum gregorianischen Choral, gehen aber in der Erfassung und Schilderung der Fakten darüber hinaus. Ein Kurzreferat zum gleichen Problem mit Bezug auf die japanische Musikpflege hielt Prof. Dr. F. Y. Nomura (Tokio). (Alle drei Referenten führten Beispiele vor, die in dem Aktenband entfallen mußten. Zu dem Untertitel des Berichtes von Albuquerque *Die Ursprünge der indischen Musik in der Legende* sei bemerkt, daß er dort wie im Register fälschlich erscheint; er ist nur die Überschrift des einleitenden Abschnitts. Dem Bericht über die Mossi-Musik ist eine deutsche Übersetzung beigegeben, deren Fehler und Mißverständnisse leider nicht korrigiert worden sind.) — Aus der Sektion *Musikerziehung* ist das Referat von Prof. Dr. J. Smits van

Waesberghe SJ (Amsterdam) über *Die Ausbildung des Kirchenmusikers* zu nennen, eine Folge von Reflexionen über Lehrplan und Prüfungsordnung katholischer Kirchenmusik-Schulen oder km. Abteilungen an staatlichen Instituten, bzw. ein (vom Verfasser selbst mit Vorbehalten eingeleiteter) Versuch ihrer Charakterisierung; er umfaßt Frankreich, Österreich, Belgien, Holland und die Bundesrepublik.

In den Kongreß war eine Reihe von Sonderveranstaltungen mit Vorträgen und Referaten eingebaut, die den Aktenband um einige wertvolle Beiträge bereichern. So hielt in einer eigenen Feierstunde zum 50jährigen Bestehen des Päpstlichen Instituts für Kirchenmusik in Rom Mons. F. Romita (Rom) einen ausgezeichnet dokumentierten Vortrag über die Vorgeschichte, Gründung und Entwicklung des Instituts als Frucht der Reformideen Pius X. und seiner Mitkämpfer: *Die Errichtung von Kirchenmusikschulen zur Erneuerung der Kirchenmusik im Sinne des hl. Papstes Pius' X.* Dr. A. Krings (Köln) sprach in einer Studio-Vorführung des NWDR *Zur Ausführungspraxis von Kirchenmusik des Mittelalters und der Renaissance*, speziell zur Instrumentalbesetzung mehrstimmiger Werke des 15. und 16. Jahrhunderts. Einen eigenen Hinweis verdient auch die aus Anlaß des Kongresses anberaumte Vortragsstunde der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht. Hier sprach Prof. Dr. E. D. Hirsch Ballin (Amsterdam) über *Urheberrecht am Scheidewege* und befaßte sich mit der „*aktuellen Bedrohung des Urheberrechts*“ durch zeitliche (und sonstige) Begrenzung und durch Geltendmachung der Ansprüche von Technik und Kommerz (Leistungsschutz-Urteile). Der Generaldirektor der GEMA Dr. E. Schulze (München) berichtete unter dem Thema *Kirchenmusik und Urheberrecht* über die mit der katholischen und evangelischen Kirche geschlossenen, für die Neugestaltung des Urheberrechts bahnbrechenden Verträge.

Aus dieser Übersicht wird deutlich genug hervorgehen, daß die Aktualität der auf dem Kongreß behandelten Themen keineswegs deren wissenschaftliche Beachtlichkeit ausschloß. Wenn der Kongreß auch nicht in dem Maß wie seine Vorgänger dem Forschungsaustausch diente, schließt sich der Aktenband in dieser Hinsicht doch würdig

denen von Wien (1954) und Paris (1957) an. Urbanus Bomm, Maria Laach

Helmut Kirchmeyer: Liturgie am Scheideweg. Betrachtungen zur Situation der katholischen Kirchenmusik aus Anlaß des Kölner Kongresses. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1962. 63 S.

Es ist nicht ohne Interesse, neben den Akten des Kongresses (vgl. oben) ein so „engagiertes“ Echo zu vernehmen, wie es in den Berichten zu Worte kommt, die hier in Buchform vorgelegt werden. Der Verfasser schreibt als Musikrezensent des Kölner Stadt-Anzeigers und als Mitarbeiter der Bosse'schen Musikzeitung *Musikalische Jugend — Jeunesse musicales*. Er erhebt für seine Kommentare keinen anderen Anspruch als den einer subjektiven Unverbindlichkeit. Doch möchte er gerade mittels ihrer seinen gemischten Leserkreis zur Anteilnahme an der geistigen Problematik, an den inneren Zusammenhängen und Zielsetzungen führen, die dem Kongreß Gestalt und Inhalt gaben. Er tut es freilich in einer Weise, die man bei derartigen Anlässen nicht gewohnt ist, unter journalistisch-zügigen Überschriften, mit Formulierungen, in denen Kontraste schärfer konturiert, „heiße Eisen“ um einige Grade mehr erhitzt, Probleme hochgespielt werden, die im Rahmen des Ganzen einen differenzierteren, abgewogeneren Aspekt boten. Die Schärfung des Gegenspiels von „musikfreundlichen“ und „musikfeindlichen Liturgikern“ zum Beispiel vereinfacht zu sehr die Standpunkte, so daß ein Brückenschlag fast unmöglich erscheint und aus dem erstrebten Dialog eine „Abrechnung“ wird. Eine solche Blitzlichtaufnahme kontrastiert zu sehr. Beiden Seiten geht es um die Musik als wesentlichen Teil des göttlichen Dienstes, nur daß ihre überlieferten Formen verschieden bewertet werden. Beide suchen, wenn auch auf verschiedenem Wege, nach dem Maße, in dem die Kunst als Bild und Ausdruck der „Herrlichkeit“ Gottes für die heutige Kirche verfügbar bleibt. Im Grunde offenbart sich hier, daß Kultfragen Kulturfragen sind und umgekehrt. Denn die Kultform erwächst auf dem Boden eines Gottes- und Menschenbildes und setzt voraus, daß darüber Einverständnis herrscht. Wie aber, wenn dieses Letztere nicht mehr der Fall ist? Hat nicht dann das Bewahren und echte Tradieren einen helfenden

und heilenden Wert? Diese Frage hielt der Kongreß den Neueren vor. Der Wert des Kirchmeyer-Berichtes liegt darin, daß er zu solchen Brennpunkten des Denkens und Sorgens über Kirchenmusik hinleitet. Wem an Musikkultur gelegen ist, wird sich beteiligen wollen. Urbanus Bomm, Maria Laach

Willis J. Wager und Earl J. McGrath: *Liberal Education and Music*. New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University. 1962. 220 S.

Das Buch erschien in einer Reihe von Veröffentlichungen des Institute of Higher Education, die sich mit der Frage befassen, was die Universitäten in den einzelnen Disziplinen ihren Studenten außerhalb der eigentlichen Fachausbildung an Allgemeinbildung vermitteln. Da in den USA die Musikhochschule (School of Music) im allgemeinen ein Teil der Universität ist, bildet das Verhältnis der beiden Institutionen zueinander den Hauptteil der Untersuchung. Die historischen Entwicklungslinien sind sorgfältig nachgezeichnet; ausführliche statistische Informationen sind beigelegt. Thematische Verzweigungen ergeben Ausblicke auf die Musikerziehung in der Elementary und High School, auf die Bedeutung des Einbruchs der europäischen Musikwissenschaft in die amerikanische Universität und die Einführung des Masters' und Doctors' Degree in Musik. Zum Schluß der Studie werden Stimmen von Ausländern zur amerikanischen Situation diskutiert.

Für den deutschen Leser wird das Verständnis erleichtert, wenn man an einige unterschiedliche Wesenszüge zwischen dem deutschen und amerikanischen Bildungssystem erinnert. Der amerikanische Student hat beim Eintritt in die Universität nur 12 Schuljahre absolviert: 8 Jahre Elementary School und 4 Jahre High School (oder 6 Jahre Elementary School, 3 Jahre Junior High School und 3 Jahre Senior High School). Vom 7. (spätestens vom 9.) Schuljahr an gestattet die Wahlfreiheit eine großzügige Fächerreduzierung; damit ist aber die Möglichkeit einer weitgehenden Verengung des Prinzips der Allgemeinbildung gegeben. Im Vergleich zum deutschen Abiturienten hat der amerikanische freshman zu Beginn seines Studiums einen „Nachholbedarf“ von mindestens 2 Jahren in den allgemeinbildenden Fächern. Ferner muß beachtet werden, daß

keinem Absolventen der High School ein Musikstudium an einer Universität versagt werden kann: es gibt keinen Befähigungsnachweis und keinen numerus clausus.

Noch schwerer wiegt das Fehlen eines Staatsexamens für alle Lehrberufe, also auch für den Musikerzieher. Mit der Verleihung eines sehr unterschiedlich bewerteten Universitätsgrades (Bachelor of Arts, Bachelor of Music, Bachelor of Education) ist automatisch die Lehrbefähigung für öffentliche Schulen gegeben. Da in den USA nur noch verschwindend wenige Musikinstitute außerhalb der Universität existieren, fällt die gesamte Verantwortung für das Bildungsniveau des Musikers der Universität zu. Nur aus dem Geist dieser Verantwortung heraus ist der Kampf zu verstehen, den die Verfasser mit beredeten Zungen gegen eine Vernachlässigung der Allgemeinbildung (Liberal Education) in den Studienplänen der Schools of Music führen.

Der Ruf nach dem gebildeten Musiker klingt unseren Ohren vertraut. Auch die Feststellung, daß Konservatorien und Musikhochschulen Stätten der Spezialistenausbildung geworden (oder geblieben) sind. Es ist die Spannung zwischen einseitiger Berufsausbildung und umfassender Grundbildung, die nun auch die Gemüter unserer amerikanischen Kollegen bewegt. Neu ist für uns die Art, wie man in den USA zum Gegenzug ansetzt: eine übergeordnete Universitätsinstitution, das Institute of Higher Learning, nimmt sich der Frage an und schafft durch eine umfangreiche wissenschaftliche Untersuchung einen produktiven Beitrag zur Lösung. Nach genauer und weit ausholender Erforschung des historischen Sachverhalts werden Gespräche und Seminare mit Vertretern der Institute und der Musikorganisationen (National Association of Schools of Music, Music Educators National Conference etc.) gehalten; Studienpläne werden analysiert, Musikinstitute besucht und zahllose Interviews mit Direktoren, Professoren und Studierenden durchgeführt. Es wird viel gelobt und noch mehr getadelt — mit einer für uns ungewohnten Offenheit. Aber es bleibt nicht bei einer Analyse; die Untersuchung gipfelt in klaren Empfehlungen, wie die angesprochenen Institute selber in Zusammenarbeit mit ihren Organisationen und Behörden Abhilfe schaffen können.

Man kann jetzt schon feststellen, daß die gezielte Kritik an den Studienplänen der

amerikanischen Musikinstitute nicht umsonst erfolgt ist. In der 1963 erschienenen 2. Auflage des Buches wird mitgeteilt, daß die NASM, die für die Gestaltung von Studienplänen und Prüfungsanforderungen maßgebend ist, im Prinzip die Forderung der Verfasser anerkannt hat, den Anteil der allgemeinbildenden Fächer im Musikstudium zu erhöhen (30 bis 35 % der Gesamtstundenzahl wird als angemessen erachtet). Das ist für die amerikanische Entwicklung im Kampf professional versus liberal education ein entscheidendes Ergebnis, vor allem im Zusammenhang mit der weiterführenden Forderung, durch Intensivierung der schulischen Musikerziehung und durch Ausdehnung des Musikstudiums von 4 auf 5 Jahre eine allmähliche Hebung des Bildungsniveaus des Musikers zu erreichen.

Die Lektüre des Buches regt zu mancherlei Vergleichen an. Am Schluß bleibt der Wunsch übrig, daß ähnliche Untersuchungen in Deutschland durchgeführt werden möchten, entweder von den Musikhochschulen oder von den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten, am besten von beiden gemeinsam. Der Prozeß der zunehmenden Spezialisierung der musikalischen Berufsausbildung sollte für die Musikhochschulen Anlaß genug sein, über die Gefahren des Absinkens auf ein Fachschulniveau nachzudenken und ihren Standort zwischen Fachhochschule und Universität neu zu bestimmen. Den deutschen Universitäten würde es sicherlich nicht schaden, auch einmal einen praktischen Beitrag zur Lösung musikalischer Bildungsprobleme unserer Zeit zu leisten.

Egon Kraus, Köln

Festschrift Karl Gustav Fellerer. Zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962. Überreicht von Freunden und Schülern. Herausgegeben von Heinrich Hüschen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1962. XLVIII und 593 S.

Die Karl Gustav Fellerer zu seinem 60. Geburtstag dargebotene Festschrift bringt nicht nur die übliche Bibliographie der Veröffentlichungen des Jubilars, sondern auch ein Verzeichnis der von ihm betreuten Dissertationen und Habilitationsschriften. Beide schon quantitativ imponierende Listen spiegeln die bevorzugten Arbeitsgebiete Fellerers, und an ihnen orientiert sich auch die Mehrzahl der Festschriftbeiträge. So wird

der weite Umkreis der katholischen Kirchenmusik abgesteckt, der Fellerers wichtigste Studien von der Gregorianik bis zum Palestrinastil im 18. Jahrhundert galten. Der Herausgeber H. Hüschen berichtet über Regino von Prüm, A. Adrio über A. Profe als Herausgeber italienischer Musik, H. Federhofer über die Musik im Kloster Michaelbeuern, V. Fédorov über Santini-Briefe, K. v. Fischer über das Sieneser Domkantorenamt im frühen Duecento, H. Husmann über eine neue Quelle zur Augustinerliturgie, P. H. Lang über Palestrina im Spiegel der Nachwelt, R. B. Lenaerts über eine spanische Palestrina-Quelle, F. Lesure über die Kirchenmusikpflege in Südwestfrankreich um 1750, C.-A. Moberg über Äußerungen der hl. Birgitta von Schweden zur Musik, J. Müller-Blattau über Kontrafakturen im älteren geistlichen Volkslied, A. Orel über eine „*Dona nobis pacem*“-Fuge von Beethoven, F. Raugel über M.-A. Charpentier.

H. Anglès untersucht die Bedeutung der Plika, J. Chailley die Rhythmik der Sequenzen aus der Abtei St. Victor, E. Jammers die Tonalität des Chorals in den ersten 8 Jahrhunderten, L. Nowak symphonischen und kirchlichen Stil bei Bruckner, J. Smits van Waesberghe die Imitation der Sequenzentechnik in den Hosanna-Prosulen, B. Stäblein den Zusammenhang von Lai-Planctus-Sequenz; J. Schmidt-Görg weist auf eine eigenartige Quelle des sogenannten neu-gallikanischen Proprium Missae hin. Einige dieser Aufsätze sind zugleich Beiträge zur musikhistorischen Lokalforschung, die Fellerer in vielen Arbeiten gefördert und deren grundsätzliche Bedeutung er unterstrichen hat — eine nicht unnötige Mahnung gerade für die deutsche Musikwissenschaft mit ihrer Tendenz zu oft vorschneller geistesgeschichtlicher Synthese (ein Beispiel hierfür ist H. J. Mosers *Querverbindung zwischen bildender und Ton-Kunst* anhand Caravaggios; man wird an dem Schützforscher irre, dem bei „*Saul, Saul*“ die sensualistisch-realistische Darstellung des Italieners einfällt). Lokalhistorischer Art sind auch die Beiträge von G. Croll über die Düsseldorfer Opern A. Steffanis, A. Geering über einen Berner Mensuraltraktat von 1491, W. Kahl über Otto Jahn und das Rheinland, R. Reuter über den Orgelbau in Westfalen, C. Sartori über die Sängerin Barbara Riccioni,

J. Subira über spanische „*Concerts spirituels*“ im 18. Jahrhundert und W. Tappolet über den Flötisten Johann Kaspar Weiss.

Ferner schreiben G. Abraham über Tschaikowskys *Woïwoden*, F. Blume über eine deutsche Orgeltabulatur des 17. Jahrhunderts, W. Boetticher über eine französische Bearbeitung von Lasso-Bicinien, E. T. Ferand über die Schicksale des Rore-Madrigals „*Anchor che col partire*“, J. P. Fricke über die Innenstimmung der Naturtonreihe und der Klänge, W. Gerstenberg über den *Dictionnaire* Momignys und seine Lehre vom musikalischen Vortrag, F. Ghisi über das Monteverdi-Orchester und seine Vorgeschichte, R. Günther über die afrikanische Gutuðu-Musik, W. Gurlitt über ein Autorenprivileg für J. H. Schein, Z. Lissa über Filmmusik, F. van der Mueren über das Desinteresse der allgemeinen Geschichte an der Musikgeschichte, K. W. Niemöller über Joseph Aloys Schmittbaur, H. Osthoff über D. Mazocchis Vergilversionen, G. Reaney über Rondeau-, Virelai- und Balladenform, G. Reichert über den zyklischen Charakter von Giacomo Gorzanis' Lautentabulatur, Marius Schneider über die Modustransformation in einer spanischen Melodiegestalt, K. Stephenson über Brahms und Georg Dietrich Otten, W. Thoene über Artikulation auf Cembalo und Clavichord, E. Valentin über Mozarts Münchner „*Weinwirt Albert*“, W. Vetter über den deutschen Charakter der italienischen Opern Wagen-seils, W. Wiora über *Musica poetica* und musikalisches Kunstwerk und H. C. Wolff über Tagore und die Musik.

Festschriften dieser Art bieten ungeachtet der Beziehung zu ihrem Widmungsträger einen Querschnitt dessen, was der Forschung zu einem jeweiligen Zeitpunkt als aktuell gilt. Kennzeichnend für die heutige Musikwissenschaft scheint es zu sein, daß sie große Musik nur noch selten zu ihrem Gegenstand macht. Eher werden geringfügige oder auch nur konstruierte Lücken in den Biographien mit einem archaischen Eifer ausgefüllt, für den E. Schenks Aufsatz über Beethovens Reisebekanntschaft von 1787, Nannette von Schaden, ein extremes Beispiel bietet. Das einzige wahrhaft bedeutende Werk, das in der Fellerer-Festschrift behandelt wird, ist Schuberts Streichquintett, dessen Grundelemente von A. A. Abert als „*schillernder, aber in sich ruhender Klang*“

und vorwärtsstrebender Rhythmus“ umschrieben werden. Durch die Technik verschiedener Stimmgruppierungen „erhält das Werk jene kammermusikalische Durchsichtigkeit, die es vom Bruckner-Quintett und jene orchestrale Fülle, die es von den Brahms-Quintetten unterscheidet“. Ein fruchtbarer Ansatz zur Erkenntnis Schubertscher Instrumentalmusik, der weiter verfolgt zu werden verdient.

Werkbetrachtung wird von W. Korte mit Recht das eigentliche Ziel der Musikwissenschaft genannt und zugleich an einem Sinfoniesatz von J. Stamitz in Methode und Polemik anregend exemplifiziert. Die Bedeutung der Mannheimer Schule möchte J. P. Larsen andererseits auf die „Entwicklung des Orchesterspiels“ reduzieren, was dem historischen Sachverhalt wohl nicht gerecht wird. Quellenkritische Bedeutung haben die Untersuchungen von W. Apel zur handschriftlichen Überlieferung der Klavierwerke Frescobaldis und J. A. Westrup zu Purcells Musik für Timon von Athen. Beide Arbeiten zwingen zu einer Revision der bestehenden Ausgaben.

Neues bringen auch die Beiträge von K. Ph. Bernet Kempers (Fixierung des Todesjahres von Clemens non Papa 1555) und G. v. Daelen (Bachs Einschub einer mehrstimmigen Credo-Intonation in eine Bassani-Messe), vor allem aber K. Jeppesens Beschreibung eines altvenezianischen Tanzbuches, das sich zu den frühesten Quellen (ca. 1520) italienischer Klaviertabulatur gesellt und neben Tänzen bisher unbekannter Musik zu Liedern der Zeit überliefert. H. Druux' Feststellung von „Zwölftonordnungen“ in Rezitativen Bachs entspringt modischem Spekulieren und beweist für Bach nichts als seinen modulatorischen Reichtum.

Wolfgang Osthoff, München

Natalicia Musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata. Redigenda curaverunt Bjørn Hjelmberg & Søren Sørensen. Kopenhagen: Wilhelm Hansen Verlag 1962. 320 S.

Knud Jeppesens wissenschaftliches Werk gilt der Musik des Cinquecento. Die ihm gewidmete Festschrift enthält Beiträge international namhafter Forscher zur Musikgeschichte von Aribio Scholasticus bis Beethoven — Beweis dafür, daß Disziplin in der Begrenzung des eigenen Forschungsradius

und Charisma in der Kraft der Ausstrahlung auf Schüler und Kollegen einander nicht feind zu sein brauchen. Den Herausgebern ist zu danken, daß die dem Siebzigjährigen dargebotenen *Natalicia* nicht der eintönigen Strophenfolge einer Frottola, vielmehr dem reichhaltigen Zeilengefüge des Madrigals vergleichbar sind.

Dessen Rahmen bildet ein bemerkenswertes Thesenpaar, mit dem sich die Spezialforscher auseinandersetzen werden: Heinrich Humann (*St. Germain und Notre-Dame*) vermutet, daß das innerhalb der Notre-Dame-Handschriften überlieferte Heiligenresponsorium „*Sancte Germane*“ seiner liturgischen Bestimmung nach nicht nach Notre-Dame, sondern nach St. Germain-l'Auxerrois weise und daß daher sein mutmaßlicher Komponist Perotin als Magister nicht an Notre-Dame, sondern an St. Germain-l'Auxerrois anzusehen sei. Jacques Chailley (*Sur la signification du quatuor de Mozart K. 465, dit „les dissonances“, et du 7ème quatuor de Beethoven*) bringt Entstehung und Besonderheit dieser beiden Werke mit konkreten freimaurerischen Ideen in Verbindung, welche zur Zeit der Komposition auf Mozart und Beethoven eingewirkt haben sollen.

Ein zweites Aufsatzpaar ist der Musiktheorie gewidmet: Conrad H. Rawski bringt *Notes on Aribio Scholasticus*, Bent Stellfeld schreibt über *Prosdocius de Beldomandis als Erneuerer der Musikbetrachtung um 1400*. Es folgt eine Gruppe von insgesamt sechs Abhandlungen über musikalische Gattungen: Paul Henry Lang (*Objectivity and Constructionism in the Vocal Music of the 15th and 16th Centuries*) beschäftigt sich grundsätzlich, Federico Ghisi (*Gli aspetti musicali della lauda fra il XIV e il XV secolo*) speziell mit der Kirchenmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts; Jack Allan Westrup (*The Cadence in Baroque Recitative*) und Richard Engländer (*Zur Psychologie des Gustavianischen Opernrepertoires*) schreiben über Opernprobleme, Higinò Anglès (*Die Instrumentalmusik bis zum 16. Jahrhundert in Spanien*) und Macario Santiago Kastner (*Harfe und Harfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts*) über Instrumentalmusik jenseits der Pyrenäen. Über drei Musiker des 17. Jahrhunderts — dem Alphabet nach: Albrici, Boxberg und Cavalli — berichten Carl-Allan Moberg (*Vincenzo Albrici und das Kirchenkonzert*), Søren Sørensen (*Über einen*

Kantatenjahrgang des Görlitzer Komponisten Christian Ludwig Boxberg) und Bjørn Hjelmbørg (*Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*).

Fünf Beiträge gelten Quellenbeschreibungen und Notationsfragen: Henrik Glahn (*Ein Kopenhagener Fragment aus dem 15. Jahrhundert*) bespricht und überträgt eine um 1450 entstandene französische Musikhandschrift, die u. a. das Triplum von Dufays „*Supremum est*“ enthält; Oliver Strunk (*A Cypriote in Venice*) berichtet über einen im Katharinenkloster auf dem Sinai erhaltenen Traktat περί χορείας μουσικῆς γραμμάτων, den der zypriische Grieche und Zarlino-Schüler Hieronymus Tragodistes um die Mitte des 16. Jahrhunderts für einen italienischen Kardinal verfaßt hat; Nils Schiørring schreibt über *Neue handschriftliche dänisch-norwegische Choralbücher aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*; Glen Haydon (*The Case of the Troublesome Accidental*) „kriminalistisch“ über ein schon in seiner Festa-Ausgabe angeschnittenes Akzidentienproblem. Jens Peter Larsen über das ♯ als *Ein Notationsproblem in Hans Thomissøns Psalmebog*. Den Abgesang macht die eingehende Analyse von Jepsens Orgelpassacaglia durch Finn Mathiasen.

Die dänische Musikforschung hat mit der großzügig ausgestatteten Festschrift zu Ehren ihres Nestors ihr internationales Ansehen gefestigt. Martin Geck, Kiel

Rose Brandel: *The Music of Central Africa. An Ethnomusicological Study*. Den Haag: Martinus Nijhoff 1961. 272 S.

Mit dieser Veröffentlichung sind wir — bei der großen Zahl sehr durchschnittlicher Werke über afrikanische Musik doppelt begrüßenswert — um ein gutes, wenn auch in manchen Dingen problematisches Buch der Musikethnologie bereichert worden, darüber hinaus um einen Beitrag zur musikalischen (oder musikwissenschaftlichen) Afrikanistik, wenn wir diesen Ausdruck analog zu dem von uns vor vielen Jahren geprägten Terminus einer „*égyptologie musicale*“ anwenden dürfen. Der Wert dieses Buches besteht darin, daß es weit über das, was ein abendländischer Geist analysierend und systematisierend über afrikanische Musik auszusagen hat, auch das Musikleben zu erfassen trachtet und es in Bezug auf die materielle und geistige Kultur der betreffen-

den Menschen und Völker zu setzen versucht. Diese lobenswerte Tendenz wird überall dort deutlich, wo die Bindungen der Musik zum Leben zur Sprache kommen.

Gelegentlich, allerdings nur selten, klingt eine Bezugnahme auf abendländisches Hören auf, so wenn von einer dramatischen „Spannung“ („*dramatic tension*“) der verminderten Septime mit Tritonus-Effekt (S. 63 f.), von einem „*lowered leading tone*“ (S. 65) oder gar von einem „*raised leading tone*“ (S. 91) die Rede ist, eine bedauerliche Gleichschaltung von Begriffen der abendländischen Musiktheorie mit afrikanischem Musikempfinden, auch wenn der erste der erwähnten Fachausdrücke in Anführungsstrichen erscheint. Das sind gewiß Dinge, die der Abendländer in die ihm vorliegende Musik hineinhört, die aber nicht unbedingt hineingehören. Wir dürfen a priori nur feststellen und nicht werten, und auch nur das, was das Material an sich und allein durch sich selbst aussagt, während der eingeborene Musiker vielleicht ganz andere „Spannungen“ empfindet. Auch hochkultiviertes arabisches Musikempfinden verweigert sich dem Gefühl für Leitöne oder dissonantische Effekte, wöglich Auflösungen erfordernde Effekte. So haben wir im Vorderen Orient beobachten können, daß vielen Konzerthörern und Musikstudenten beiderlei Geschlechts der Sprung von der eigenen Musik zum europäischen Mittelalter oder, noch krasser, zur Zwölftonmusik besser gelungen ist als zur Klassik oder Romantik. Freilich wissen wir aus eigener Erfahrung, wie schwer es ist, von solchen Dingen Abstand zu nehmen, von sich selbst zu abstrahieren, etwa ein Musikinstrument lediglich aus seiner archäologischen oder musikethnologischen „Situation“ heraus zu verstehen. Wieviel mehr ist man in Versuchung, beim Anhören einer exotischen Melodie Dinge in sie hinein zu projizieren, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden sind.

Problematisch ist und wird immer bleiben, wenn es dem Autor nicht vergönnt gewesen ist, die musikalischen Tatbestände an Ort und Stelle zu prüfen und ihm lediglich Schallplatten oder Tonbänder aus zweiter Hand vorliegen. So haben wir stets dafür Sorge getragen, daß von einer Gruppe getrommelte Rhythmen sogleich protokollarisch festgelegt worden sind, damit man späterhin auf Grund dieser Notizen die Elemente des kollektiven Generalrhythmus bei der

Transkribierung auf die einzelnen Instrumente verteilen kann. Dieses Verfahren konnte hier nicht angewendet werden, was in der Art der der Autorin vorliegenden Dokumentation begründet ist. Natürlich sind aber gerade die Handhaltung und die Spielweise der einzelnen Musiker, die jeweils verschiedene Verteilung der dunklen oder hellen Klangfarben je nach dem ausgeführten Rhythmus auf Mitte oder Rand des Fells, besonders aber die von den einzelnen ausgeführten Teilrhythmen wichtig für die Erfassung des Ganzen. Wieviele der bei Brandel vorliegenden Transkribierungen einer evtl. Überprüfung zu unterziehen sind, bedarf einer den Rahmen dieser Besprechung sprengenden Untersuchung.

Abgesehen von diesen wenigen einschränkenden Bemerkungen hat die Autorin jedoch erwiesen, daß ihr Werk sich einer kritischen Lektüre als würdig erweist. Nach einigen einleitenden Bemerkungen genereller Natur (Kap. 1 und 2) über die ethnologischen und musikalischen Gegebenheiten des Problems beginnt der für unsere Begriffe und unsere Zeit wertvollste Teil des Werkes (Kap. 3) unter dem Titel *Musical Ethnology of Central Africa*, in dem die Bindungen der Musik und des Tanzes zum Leben der Menschen gezeichnet werden, mit einem interessanten Exkurs über das Thema Sprechmelodie und Trommelsprache, letztere besonders im Zusammenhang und Vergleich mit Solmisationssystemen der Völker in Geschichte und Gegenwart. Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Musik selbst (Analyse und Diskussion von Melodietypen, Rhythmik und Form, unter besonderer Berücksichtigung primitiver Mehrstimmigkeit), das fünfte wohl zum ersten Male in dieser dankenswert ausführlichen Form mit dem Gesangstil. Dieses Problem ist in Wahrheit noch viel zu wenig studiert worden (so bei F. Bose, *Klangstile als Rassenmerkmale*), womit wir nicht nur das Erfassen der physiologischen und gesangstechnischen Vorbedingungen für bestimmte Vokalstile außereuropäischer Völker, sondern auch die Untersuchung unseres eigenen, musikhistorisch und volkskundlich sonst so fleißig durchforschten Raumes, also Europas meinen. Möge der vorliegende, sich auf Zentral-Afrika beschränkende Vorstoß in dieser Richtung recht viele ähnliche Studien anregen. — Zahlreiche Notenbeispiele im Text und 10 Bildtafeln runden den ersten Teil ab, während der

zweite 52 Transkribierungen und einen überaus fleißigen wissenschaftlichen Apparat enthält (Index von Melodietypen, Tabellen von Stimmungen und Skalen diverser Instrumente, Listen der veröffentlichten Umschriften und der besprochenen Stämme, unter Angabe ihrer geographischen und linguistischen Zugehörigkeit, endlich, neben dem Sachregister, eine gute und praktische bibliographische Übersicht).

Hans Hickmann, Hamburg

Christopher Welch: *Lectures on the Recorder in Relation to Literature*. London University Press 1961. 191 S., 63 Abb.

Mit dem Neudruck der ersten drei von den insgesamt sechs *Lectures on the Recorder* Christopher Welchs liegt eine der frühesten neuzeitlichen Studien zur Historie, Bauart und Literatur der Blockflöte vor. Das Buch erschien erstmalig 1911 und zählt noch heute nach rund 50 Jahren zu den Standardwerken der Blockflöten-Literatur. Anerkennung und Dank Edgar Hunt, der dieses wichtige Werk, das jahrelang vergriffen war, neu edierte und mit einer Einführung versah!

Ihr Entstehen verdanken die *Lectures* einem Vortrag über das Auftreten der Blockflöte in der Literatur, den Welch im Jahre 1898 vor der Musical Association hielt, um — wie er schreibt — „einen Teil der Dunkelheit aufzuhellen, in die das Instrument zu jener Zeit noch gehüllt war“. Im Jahre 1902 folgte ein zweiter Vortrag über *Hamlet* und die Blockflöte. Da das allgemeine Interesse an seinen Forschungsergebnissen wuchs, fügte Welch wenige Jahre später seinen zwei *Lectures* vier weitere hinzu und faßte sie zu dem Buch *Six Lectures on the Recorder and other Flutes in Relation to Literature* zusammen.

In seiner *Lecture I* geht es Welch darum, verschiedene zweifelhafte Stellen in der Literatur aufzuklären und anhand zahlreicher Zitate aus alten Schriften Einblick zu vermitteln in die Geschichte des Instrumentes. Mit großer Gründlichkeit versucht er aufzuzeigen, daß der Name Recorder sich zurückverfolgen läßt bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts, und daß er sich auf das für die europäische Musikgeschichte bedeutendste Glied aus der großen Familie der Kernspaltflöten bezieht, auf die Blockflöte mit acht oder (bei rechts- und linksseitiger Bohrung des Kleinfinger-Griffloches) neun Griff-

löchern. Besondere Abschnitte dieser ersten Lecture sind der Geschichte der Blockflöte zur Zeit Heinrichs VIII., der Beschreibung des Instrumentes bei Viridung, Agricola, Praetorius und Mersenne, dem Wechsel der Namen für die Blockflöte und dem Unterschied zwischen Recorder und Flageolet gewidmet.

In Lecture II geht Welch auf die Lieblichkeit und den Charme des Blockflötentones ein und schildert in zahlreichen Beispielen höchst anschaulich die außerordentlichen Wirkungen, die der Klang des Instrumentes auf die Menschen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts auszuüben im Stande war. Welch wird nicht müde, den großen Blockflöten-Enthusiasten des 17. Jahrhunderts, Samuel Pepys, zu zitieren und viele andere, denen Blockflöten-Musik zu den „*allerkostbarsten Klängen gehörte, die jemals von den Ohren Sterblicher eingetrunken worden sind*“. Es wird berichtet, diese Musik sei von so überwältigender Wirkung gewesen, daß sie beispielsweise im Theater bei der Darstellung überirdischer Erscheinungen „*auf vollkommene Art die Vorstellung hervorrief, als musizierten Legionen von Engeln so herrlich, daß es wie Sphärenklänge anmutete*“. — Welch ein Ansporn ist die Lektüre solcher Zeilen für die unzähligen neuzeitlichen Blockflöten-Spieler, deren Musizieren leider nur in den allerseltensten Fällen an die Freuden der Engel im Paradiese Gottes erinnert! — Drei Abschnitte der gleichen Lecture befassen sich eingehend mit der Blockflöte in den Werken G. F. Händels. Welch zeigt, wie bewußt Händel in seinen Opern, Oratorien, Kantaten und Kammermusik-Werken die klangmalerischen Möglichkeiten der Blockflöte auskostet, und wie sorgfältig er sie von der Traversa zu unterscheiden weiß. Überwiegend nimmt er die Blockflöte zur Untermalung überirdischer, geheimnisvoller, lieblicher oder auch trauervoller Szenen meist in mehrfacher Besetzung, die Traversa dagegen mehr zur Darstellung kriegerischer, triumphierender, kräftiger Bilder.

Lecture III behandelt die Blockflöte bei *Hamlet*. Welch versucht nachzuweisen, daß Shakespeare im *Hamlet* an das Auftreten einer Gruppe von mindestens vier Blockflöten-Spielern gedacht hat und beleuchtet ausführlich den originalen Text der Recorder-Szene mit ihren verschiedenen Interpretations-Möglichkeiten, wobei er Zeile für Zeile durchgeht und auf ihnen tieferen sym-

bolischen Gehalt überprüft. Es ist erstaunlich, wie intensiv er in jedes Wort hineinhorcht. Die Zeile „*Give breath it with your mouth*“ erklärt er beispielsweise u. a. folgend: Durchatme das Instrument, inspiriere es, beseele es, erfülle es mit Leben, so wie das höchste Wesen, Gott, das Universum und die Kreaturen mit Atem und Leben erfüllt.

Während die ersten drei Lectures ganz besonders eingehend dem Recorder gewidmet sind, behandeln Lecture IV, V und VI Flöten und Flötenspiel im allgemeinen. Es wäre erfreulich und wünschenswert, wenn auch diese drei Abhandlungen bald in einem Neudruck vorliegen würden.

Die Vielfalt und Farbigkeit des zusammengetragenen Quellengutes und die Sorgfalt und Eigenwilligkeit, mit der die verschiedenen Probleme angegangen werden, machen den besonderen Wert und Reiz der vorliegenden Arbeit aus. Auf einige Errata des Verfassers macht der Herausgeber in seiner Einleitung aufmerksam. Die Lektüre des Werkes sei jedem an der Blockflöte Interessierten empfohlen. Es ist ein Buch, das in die Bibliothek jedes Liebhabers der Blockflöte gehört und dessen Erscheinen man begrüßt wie einen lang vermißten Freund.

Hildemarie Streich-Peter, Berlin

Egon Wellesz: *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Second edition, revised and enlarged. Oxford: At the Clarendon Press 1961. XIV u. 461 S., 7 Tafeln.

In den letzten zehn Jahren hat die musikalische Byzantinistik bedeutende Forschungsergebnisse vorweisen können. Nachdem die grundlegenden Voraussetzungen für die Transkription der mittelbyzantinischen Melodien erarbeitet und zahlreiche heilmologische und sticherarische Gesänge transkribiert und untersucht worden waren, konzentrierte sich die Forschung in letzter Zeit vorwiegend auf die Untersuchung der frühbyzantinischen Notation wie auch auf das Studium der in mancher Hinsicht komplizierten melismatischen Gesänge, ferner der Psalmtöne. So ist die zweite Auflage des vorliegenden, zuerst im Jahre 1949 erschienenen Werkes von Egon Wellesz vor allem durch Einbeziehung der Forschungsergebnisse auf den angeführten Gebieten, wozu besonders eine Reihe wertvoller Studien des Verfassers selbst zählt, erweitert und vervollständigt worden.

Als Ergebnis jahrzehntelanger eingehender Untersuchungen ist das Buch eine zusammenfassende und bisher die ausführlichste Gesamtdarstellung der byzantinischen Musikgeschichte. Dabei wurden die wichtigsten der bisher bekanntgewordenen Musikhandschriften ausgewertet, literarische Quellen weitgehend herangezogen, Studien auf dem Gebiet der vergleichenden Liturgiewissenschaft einbezogen; alles wurde durch Berücksichtigung von Ergebnissen der allgemeinen Byzantinistik wohl und sicher fundiert. Und die Leistung ist um so bedeutender, als das Gebiet der byzantinischen Kirchenmusik, verglichen mit dem des gregorianischen Choral, weit weniger erforscht wurde und eine Reihe prinzipieller Fragen immer noch ungeklärt ist.

Das Buch, in der vorliegenden Auflage 14 Kapitel umfassend, läßt eine Zweiteilung erkennen. In den ersten sieben Kapiteln werden allgemeine Probleme besprochen: so die Frage nach dem Ursprung der byzantinischen Musik, das Fortleben der griechischen Musiktheorie, die Musikauffassung der Byzantiner, die Stellungnahme der Kirche zur heidnischen Musik, die Ablehnung der Instrumentalmusik, die Rolle der Musik bei Staatszeremonien, die Akklamationen zu Ehren des Kaisers und hoher Würdenträger des Hofes und der Kirche, die Verwendung der Orgel, die byzantinische Liturgie, die frühchristlichen Hymnen und die religiös-philosophischen Anschauungen der Byzantiner bezüglich Kirchendichtung und Musik. Die letzten sieben Kapitel behandeln die Formen byzantinischer Kirchendichtung, die einzelnen Stadien der Notation, die Transkriptionstechnik der mittelbyzantinischen Melodien, die Struktur der Gesänge und das Wort-Ton-Verhältnis. Etliche Exkurse bringen Ergänzungen zur ersten Auflage. In fünf Appendices sind Übertragungen ausgewählter Gesänge aus dem Heirmologion, Sticherarion und Psaltikon als Beispiele mitgeteilt, ferner Tabellen der Intonationsformeln sowie der für die Heirmen des 1. Echos stereotypen Melodieformeln. Eine ausführliche Bibliographie und sieben Tafeln mit Handschriftenproben sind beigefügt.

Schwierig zu beantworten — vor allem mangels musikalischer Dokumente — ist die Frage nach dem Ursprung frühchristlicher Musik. In welchem Ausmaß haben spätantike Musik und synagogaler Gesang zur Ausbildung und Entwicklung frühchristlicher Musik

beitragen? Wurzelt der frühchristliche Gesang im synagogalen oder haben die ersten christlichen Gemeinden die Musik der hellenistischen Spätantike übernommen? Wellesz vertritt die oft verfochtene These, daß sowohl die byzantinische als auch die gregorianische Musik auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen seien, nämlich auf den Gesang der syro-palästinensischen Kirche, das heißt, letzten Endes auf die Musik der Synagoge. Zwar konnten bekanntlich gelegentliche „*Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen*“ (A. Z. Idelsohn) nachgewiesen werden. Trotzdem bleibt dieses Problem immer noch umstritten. Schwerwiegende Argumente gegen diese auch von Wellesz vertretene Auffassung hat vor allem J. Handschin vorgebracht.

Das älteste Denkmal frühchristlicher Musik ist bekanntlich das Fragment einer Trinitätshymne aus Oxyrhynchos in griechischer Buchstaben-Notation mit Zusatzzeichen (2. Hälfte des 3. Jahrhunderts). Wellesz legt eine Transkription des Fragments vor (S. 152 ff.), die gegenüber anderen Übertragungen (vgl. hierzu die synoptische Tabelle bei B. Stäblein, Art. *Frühchristliche Musik* in MGG) den Vorzug hat, auch den rhythmischen Zusatzzeichen Rechnung zu tragen, obwohl die Bedeutung einiger dieser Zeichen nicht ganz geklärt ist. Ist nun diese Hymne ein Beispiel „*christlicher Kitharodie*“ (Handschin) oder „*a melody whose structure and expression already show the features characteristic of Byzantine ecclesiastical music*“ (Wellesz, S. 156)? Die Argumente, die Wellesz vorbringt, sind die bescheidene Melismatik der Hymne und das Kompositionsprinzip, eine Anzahl wiederkehrender melodischer Formeln durch Zwischenglieder miteinander zu verbinden; beides sei für die byzantinische Musik charakteristisch, unbekannt hingegen in der antiken griechischen.

Eine Andeutung über die frühchristliche Gesangspraxis gibt der Apostel Paulus, indem er den Gesang von „*Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern (odai pneumatikai)*“ empfiehlt (Eph. 5, 19; Kol. 3, 16). Außer Zweifel steht, daß hier Psalmodie und Hymnodie gemeint sind; dunkel bleibt dagegen die Bedeutung des Terminus „*odai pneumatikai*“. Wellesz meint, die *odai pneumatikai* seien die melismatischen Melodien der Allulias und anderer Lobgesänge, „*which, again, the Jewish Christians brought with*

them from the Temple and the Synagogue into the Christian Church" (S. 41). Demnach bezögen sich die vom Apostel Paulus gebrauchten Wendungen auf die liturgische Praxis seiner Zeit und entsprächen sogar den drei verschiedenen Gesangsarten, die später im byzantinischen Ritus üblich wurden.

Die Hymnen und Gesänge der byzantinischen Kirche müssen als Bestandteile der Liturgie stets im Zusammenhang mit ihr betrachtet werden. Dementsprechend widmet Wellesz der byzantinischen Liturgie ein besonderes Kapitel, in dem die drei Liturgien angeführt, die Entwicklungsgeschichte des byzantinischen Ritus skizziert, die liturgischen Bücher und die Gesangbücher besprochen werden. (Die vorliegende Auflage enthält zusätzlich eine Besprechung des Menologion, Prophetologion, des Psaltikon und Asmatikon). Allerdings hätte — besonders im Hinblick auf den westlichen Leser — eine Darstellung des Aufbaues von Messe und Offizium unter Eingliederung der Gesänge den Wert dieser Ausführungen vielleicht noch erhöht. Die „Ordinariumsgesänge“ der Messe und des Offiziums, so vor allem die Meßantiphonen, das Eisodikon, das Trishagion, die Prokeimena, die Alleluarien, das Cherubikon, die Koinonika usf. werden nicht weiter behandelt, vermutlich, weil das Studium dieser Gesänge erst in letzter Zeit aufgenommen wurde und sie somit noch nicht genügend erforscht sind.

Das Kontaktion und der Kanon, als die bedeutendsten Gattungen byzantinischer Kirchendichtung, nehmen innerhalb der Gesamtdarstellung breiten Raum ein. An einigen Strophen aus Kontakien des Romanos, am Osterkanon des Johannes von Damaskus und an weiteren gut gewählten Beispielen aus den Kanones des Andreas von Kreta, des Theodoros Studites und des Joseph von Studios wird die Struktur der beiden Großformen gezeigt, ferner die Technik der Hymnographen in ihrer Anlehnung an die Heilige Schrift oder an ältere Vorbilder. Indessen, auch auf dem Gebiet der Hymnographie sind noch lange nicht alle Fragen geklärt. Erinnerung sei nur an das entwicklungsgeschichtliche Problem des Kontaktions, wie auch an die Frage nach dem Ausmaß der Abhängigkeit des Romanos von syrischen und griechischen Vorbildern. (Vgl. zum Letzteren N. B. Tomadakis, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν βυζαντινὴν φιλολογοίαν*, 2. Aufl., Bd. I, Athen

1958, S. 262 ff.). Als entscheidenden Faktor für die Verdrängung des Kontaktions durch den Kanon im ausgehenden 7. Jahrhundert nimmt Wellesz eine Änderung in der Liturgie an: durch den 19. Kanon des Konzils von Trullo (691) wurde nämlich die tägliche Predigt, besonders an den Sonn- und Feiertagen, für den höheren Klerus obligatorisch. Infolgedessen sei die liturgische Aufgabe des Kontaktions, das ja ursprünglich eine gesungene Predigt war, fraglich geworden. (Zur Entstehungsgeschichte des Kanons vergleiche noch die Prolegomena von P. N. Trempelas zur *Ἐκλογή ἐλληνικῆς ὁρθοδόξου ὑμνογραφίας*, Athen 1949). Nicht ganz unmißverständlich ist vielleicht die Formulierung „replacement of the Kontakion by the Kanon“ (S. 204). Das Kontaktion wurde nämlich vom Kanon zunächst nur in den Hintergrund gedrängt; bekanntlich wurde es zur Zeit des Theodoros Studites (759—826) noch sehr gepflegt, worauf aber auch Wellesz selbst hinweist (S. 229). Sehr umstritten ist schließlich die Frage nach der Autorschaft des Akathistos, der berühmtesten Hymne der Ostkirche. Wellesz schreibt ihn in der Nachfolge von P. Maas vor allem aus dogmatischen und stilistischen Gründen Romanos zu, während andere Forscher ebenfalls aus gewichtigen Gründen die Autorschaft des Romanos ausschließen.

Die Systeme und Stadien der byzantinischen Notation (ekphonetische Notation, früh-, mittel- und spätbyzantinische Notation), ferner die zahlreichen Intervall-, Rhythmus- und Vortragszeichen, zudem die Martyriai, Intonationsformeln und die Phthorai werden in einem umfangreichen Doppelkapitel behandelt. Dabei wird der frühbyzantinischen Notation in der vorliegenden zweiten Auflage ein eigener Abschnitt gewidmet. Im Gegensatz zum voll ausgebauten mittelbyzantinischen System, durch das ja Melodien genau fixiert werden konnten, ist die frühbyzantinische Notation, besonders in den ältesten Handschriften, eine Art Kurzschrift, die dem Sänger eine mnemotechnische Stütze lieferte. Melodien in frühbyzantinischer Notation können daher nur dann mit Sicherheit transkribiert werden, wenn zur Kontrolle die korrespondierenden mittelbyzantinischen Versionen herangezogen werden. Dennoch ist das Studium dieser Notation wichtig, nicht nur um dadurch Aufschluß über das Alter einzelner mittelbyzantinischer Versionen zu bekommen, sondern

darüber hinaus, weil eine große Anzahl an Melodien — worauf O. Strunk hinwies — nur in frühbyzantinischer Notation überliefert ist. H. J. W. Tillyard unterscheidet vier Stufen der frühbyzantinischen Notation: die esphigmenische, die Chartres-Notation, die andreatische und die Coislin-Notation. Die meisten Handschriften gehören zum Typ der Chartres- und vor allem der Coislin-Notation. Nach Untersuchungen von Strunk ist jedoch wahrscheinlich, daß die Chartres-Notation nicht von der Coislin-Notation abgelöst wurde, sondern daß es sich dabei vielmehr um zwei parallellaufende Entwicklungen handelt. Hinsichtlich der andreatischen Notation, so genannt nach dem verlorengegangenen Codex 18 der Skete des St. Andreas auf dem Athos, äußert Wellesz (S. 280 ff.) die Vermutung, daß sie sich aus esphigmenischen Neumen und ekphonetischen („rhetorischen“) Zeichen zusammensetze. Nun fragt es sich aber, wann ist zum Beispiel die Oxeia ein reines Akzentzeichen und wann ein Intervallzeichen?

Zur Transkriptionstechnik der mittelbyzantinischen Melodien, die Wellesz an je einem Beispiel aus dem Heirmologion und Sticherarion erläutert, wäre zu bemerken, daß die dynamische Bedeutung und somit die Ausführungsweise etlicher Neumen nicht eindeutig geklärt ist. Darüber hinaus verfügt der semeiographische Apparat unserer Notenschrift für die Mehrzahl der byzantinischen Neumen, besonders für die „großen Hypostasen“, über keine Zeichen, die ihnen entsprechen oder wenigstens geeignet wären, sie wiederzugeben. Angesichts dieser Schwierigkeiten schlagen wir vor, zunächst mit modernen Zeichen nur jene Neumen wiederzugeben, deren Ausführungsweise geklärt ist. Für die Wiedergabe der übrigen wäre es vielleicht zweckmäßig, die graphischen Originalformen beizubehalten.

Ein Wort noch zu den melismatischen Gesängen (S. 329 ff.). Die Transkription der Kontakia, Alleluiarien, Koinonika usf. bereitet bisweilen große Schwierigkeiten, zumal diese Gesänge auch modale Eigenheiten aufweisen. So kadenzieren seltsamerweise die Kontakia des 2. Echos regelmäßig auf *d* und *g*, jedoch nicht auf *e*. Die Emendation auf S. 404 wäre daher nicht nötig. Zur Übertragung des Prooimions aus dem Weihnachtkontakion des Romanos (S. 334 ff. und 401 ff.) vgl. noch E. Wellesz, *Die Hymnen der Ostkirche*, Basel 1962, ferner meine

Übertragung in: *Das Kontakion*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1960. Da die Intonationsformel des 3. Echos, die dem Prooimion vorangeht, hier als Initialton *a* angibt, wäre die Emendation auf S. 335 nicht nötig.

Wellesz' Buch gibt einen ausgezeichneten Überblick über den derzeitigen Stand der Forschung. Es zeigt den Weg, den die Forschung gegangen ist, und das Ausmaß der geleisteten Arbeit und ist nicht nur eine vorzügliche Geschichte der byzantinischen Musik, sondern gibt der musikalischen Byzantinistik fruchtbare und entscheidende Impulse. Eine systematische Untersuchung des gesamten Melodienschatzes der byzantinischen Kirche wird noch die Arbeit mehrerer Forschergenerationen beanspruchen, worauf auch Wellesz in früheren Publikationen hingewiesen hat. Die Anzahl der noch nicht ausgewerteten Handschriften ist groß, und etliche wichtige Fragen bleiben immer noch offen. Auch müßte das Feld der Forschung erweitert werden. Neben der Erforschung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und dem Studium der melismatischen Gesänge müßte notwendigerweise auch die spät- und nachbyzantinische Kirchenmusik untersucht werden. Zwar zeigt ein Vergleich der byzantinischen Melodien mit den neugriechischen Kirchengesängen, daß sie großenteils nicht übereinstimmen. Es wurde aber noch nicht gründlich untersucht, wann, aus welchen Gründen und auf welche Weise sich ein Bruch in der Tradition spätbyzantinischer Kirchenmusik vollzogen hat. Das Studium der spät- und nachbyzantinischen Kirchenmusik würde auch zur endgültigen Lösung einiger prinzipieller Fragen wesentlich beitragen, so in erster Linie zur umstrittenen Frage nach dem diatonischen oder chromatischen Charakter spätbyzantinischer Kirchenmusik.

Constantin Floros, Hamburg

Egon Wellesz: *Die Hymnen der Ostkirche*. Basel: Bärenreiter 1962. 27 S. (Basilienens de musica orationes, Heft 1).

Die kleine Schrift ist ein Vortrag, den der Verfasser am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel gehalten hat, und gibt eine kurze Einführung in die byzantinische Kirchendichtung. Mitgeteilt sind Transkriptionen des Prooimions aus dem Weihnachtkontakion und des ersten Heirmos aus dem Osterkanon. Beigefügt ist eine Bildtafel mit einer Illustration aus einer

Akathistos-Handschrift des 16.–17. Jahrhunderts, die aus der St. Andreas-Skete stammt und in der Princeton University Library aufbewahrt wird.

Constantin Floros, Hamburg

Georg Knepler: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band I: Frankreich. England. Band II: Österreich. Deutschland. Berlin: Henschelverlag 1961. 1033 gez. S. und 60 S. Notenbeilage.

Das vorliegende Werk ist, wenn man von Alfred Einsteins *Music in the Romantic Era* und von den Handbüchern Riemanns, Adlers und Bückens absieht, der erste umfassende Versuch einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nach Hugo Riemanns *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Umfang und Ausstattung zeigen einen enzyklopädischen Gesamtplan (ein weiterer Band oder weitere Bände sollen folgen); die Methodik der Untersuchung und Darstellung wird nachdrücklich als marxistisch bezeichnet; ein Motto aus den Schriften Johann Gottfried Seumes betont, daß es sich um ein politisches Buch handelt. Ein „politisches“ Buch ist Kneplers Darstellung zweifellos, und insofern wird ihr eine „unpolitische“ Rezension, wie sie den Gepflogenheiten nichtmarxistischer Wissenschaft entspricht, vom Standpunkt des Verfassers aus nicht gerecht werden können; ihre enzyklopädischen und methodischen Ansprüche erfüllt sie dagegen nicht ganz.

Beide grundsätzlichen Mängel des Werkes hängen eng miteinander zusammen. Eine wirklich umfassende Darstellung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, wie sie dem anspruchsvollen Titel entspräche, bietet es nicht, da einerseits das Musikleben, das politische Kampflied und die bürgerliche Unterhaltungsmusik, andererseits das Schaffen der großen Meister ausführlich behandelt werden, die „Mittelschicht“ der Musikkultur aber, die Domäne der kleineren und mittleren Talente stark vernachlässigt wird (das in anderer Hinsicht verständliche und akzeptable Argument, unsere „Landkarte“ des 19. Jahrhunderts weise noch allzu viele „weiße Flecken“ auf, ist hier nicht stichhaltig, da es auch über dieses Gebiet nicht wenige Vorarbeiten gibt, deren Auswertung sich lohnen würde). Hinzu kommt, daß auch die ausgewählten Teilbereiche der darzustellenden Musikkultur nicht konsequent behandelt werden: die ländliche und städtische Volks-

musik wird im Kapitel England ausführlich, im Kapitel Österreich wenigstens kursorisch, in den übrigen Kapiteln nur andeutungsweise nach Schichtung, Gestalt und Funktion dargestellt; Chopin und Liszt werden aus der Darstellung Frankreichs und Deutschlands ausgeklammert, da sie in erster Linie der Musikgeschichte ihrer Geburtsländer zuzurechnen seien (dagegen wird Händel der englischen Musikgeschichte zugeordnet). Bei den behandelten Großmeistern werden ganze Werkgruppen nicht oder nur beiläufig erwähnt und für ein Gesamtbild der betreffenden Komponisten, das gleichwohl intendiert ist, nicht ausgewertet (bei Berlioz das Lied, bei Beethoven die *Missa solemnis*, bei Schubert und Bruckner die Kirchenmusik — zu berichtigen der Lapsus „Requiem“ für „Te Deum“ bei Bruckner, S. 700 —, bei Mendelssohn die Oratorien und die Kirchenmusik, bei Brahms das *Deutsche Requiem* und die Kammermusik). So entsteht ein Bild der Meister, dessen Akzente allzu einseitig auf Oper, Lied und Symphonie liegen.

Problematisch ist ferner die Abgrenzung der Epoche durch die „politischen“ Jahreszahlen 1789, 1848/49 (als „Wendepunkt“) und 1871, was zur Folge hat, daß „die Generation, die die bürgerliche Revolution nicht mehr bewußt miterlebt hatte“ (S. 10), von der Darstellung ausgeklammert wird, daß also die Generation Brahms' die jüngste noch berücksichtigte ist (S. 9). Daraus entsteht die Schwierigkeit, daß die nach 1871 geschriebenen Werke Brahms', Bruckners, Wagners, Johann Strauß', Offenbachs oder César Francks ohne ausführlichere Darstellung der Zeitverhältnisse und der „ideologischen Situation“ behandelt werden müssen (S. 9). Traditionelle Heroen-Geschichtsschreibung und marxistischer methodologischer Anspruch geraten hier in deutlichen Widerspruch, ganz abgesehen davon, daß sich die Gliederung der Epoche mit der Gliederung des Stoffes nach Nationen nicht konfliktlos verträgt, da die Jahre 1789, 1848/49 und 1871 natürlich keineswegs die gleiche (oder auch nur eine unmittelbar vergleichbare) Bedeutung und Wichtigkeit für die behandelten Nationen haben.

Problematisch ist schließlich die Beschreibung des Gesamtwerks der meisten Komponisten nach „Ausdruckssphären“, wobei der von der sowjetischen Musikwissenschaft entwickelte Begriff der „Intonation“ teilweise ausgezeichnete, erhellende Dienste

leistet, wobei aber selten der Personalstil eines Meisters, fast nie das einzelne Kunstwerk als musikalische Gestalt, fast nie auch die Entwicklung der musikalischen Mittel (in ihrer autonomen oder wie auch immer gesellschaftlich gebundenen Dynamik) angemessen dargestellt werden können. Hinter dieser Haltung steht die bekannte quasi-marxistische Variante der alten Form-Inhalts-Ästhetik, die dem Künstler die Aufgabe stellt, „die Welt für uns (zu) interpretieren“ (S. 892) und aus der Verwendung gleicher musikalischer Mittel in Vokal- und Instrumentalmusik schließt, hier wie dort müßten gleichermaßen und in gleicher Weise konkrete Inhalte ausgedrückt sein (wobei der konkrete Wortausdruck geistlicher Vokalmusik gern vernachlässigt, außerdem die spezifische Leistung des Wortes für die Konkretisierung der Inhalte übersehen wird). Charakteristisch für diese Ästhetik ist die Fehlinterpretation des bekannten Mendelssohn-Zitats über die für eine sprachliche Formulierung „zu bestimmten Gedanken“ in Musik (S. 752) — obwohl Mendelssohns (in extenso mitgeteilte) Worte ausdrücklich die Schwierigkeiten darzustellen suchen, Musik in Worten zu deuten oder auch nur zu beschreiben („Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht“), nimmt Knepler die metaphorische Wendung „Gedanken“ unreflektiert beim Wortinhalt, den sie gerade nicht meint.

Ist schon diese Ästhetik höchstens marxistisch in dem Sinne, daß sie dem 19. Jahrhundert recht unkritisch verpflichtet ist, so scheinen dem Rezensenten auch andere wesentliche Züge des Werkes weniger marxistisch im strengen methodologischen Sinne, vielmehr marxistisch im verwaschenen Sinne einer sozialgeschichtlichen Darstellung mit klassenkämpferischem Vorzeichen zu sein. Der Einseitigkeit des analytischen und des ästhetischen Ansatzes entspricht eine deutliche Neigung, selbst komplizierteste Vorgänge schematisch monokausal zu interpretieren, zwischen politischer und künstlerischer Entwicklung kurzschlüssig direkte Verbindungen zu konstruieren und so die angemessene Darstellung dialektischer Prozesse unmöglich zu machen. Die Folge ist in vielen Fällen nicht die Klarheit großer historischer Linien, sondern die künstliche Simplizität eines Geschichtsbildes, das die Möglichkeiten einer konsequent dialektisch-

materialistischen Geschichtsschreibung nicht erschöpft und der differenzierten historischen Wirklichkeit nicht gerecht wird. So wird der an sich glückliche Gedanke, Symphonik und Kammermusik entwickelten sich im späten 18. Jahrhundert zugleich zu größerer Subtilität und zu größerer Volkstümlichkeit, in seiner Dialektik nicht fruchtbar gemacht und auf seine mögliche Differenzierung nach Publikums- und Auftraggeber-Kreisen hin kaum untersucht; die Tendenz zur Massierung musikalischer Effekte in der französischen Revolutionsmusik wird kaum behandelt und kaum gesellschaftlich gedeutet; das komplizierte Verhältnis des französischen Revolutions- und des deutschen Arbeiterliedes zum Bänkelgesang wird nicht berücksichtigt; die „List der Vernunft“, die die englischen Musikvereine entgegen ihrem ursprünglichen politischen Nebenzweck einer Zementierung frühkapitalistischer Zustände zu Keimzellen einer großartigen musikalischen Volkskultur werden ließ, wird nicht deutlich herausgearbeitet; die puritanische „Geschäfts-Ethik“, ohne die die wirtschaftliche und politische Entwicklung Englands im 18. und 19. Jahrhundert kaum verständlich ist, wird nicht behandelt; wieso der „Gifthauch der bürgerlichen Umwelt“ (S. 451) nur die englische Musik im 19. Jahrhundert, nicht auch die Dichtung lähmte, wird nicht erklärt; bei der Analyse der französischen „Schreckensoper“ und der deutschen Gruselromantik wird nur nach den kapitalistischen, feudalistischen oder „fortschrittlichen“ Zügen der Libretti, nicht nach ihrer offenkundigen Beziehung zur englischen Schauerromantik gefragt; die schablonisierte Scheinwelt des österreichischen Operetten-Librettos (S. 677) wird einseitig unmittelbar politisch gedeutet, während sie offenkundig primär kommerziellen, erst indirekt politischen Gegebenheiten folgt. Das Wagner-Kapitel enthält, teilweise Hans Mayers Wagner-Essay (in: Sinn und Form, 1953) folgend, ausgezeichnete Beobachtungen, erledigt aber das Verhältnis Wagner—Nietzsche mit einem einzigen Satz und mit einer schlechthin unsinnigen Charakterisierung des Philosophen (S. 882 f.); im Brahms-Kapitel wird die Religiosität des Komponisten, deren eigenartige Wendung doch auch eine (für das späte 19. Jahrhundert höchst bezeichnende) gesellschaftliche Komponente hat, überhaupt nicht berücksichtigt; César Francks kompositorische Schwächen

werden auf seinen Katholizismus zurückgeführt.

Dort, wo einzelne Kunstwerke höchsten Ranges sich einer unmittelbaren gesellschaftlichen Deutung entziehen, kommt es zu programmatischen Interpretationen, denen auch nach den Maßstäben einer differenzierteren marxistischen Ästhetik jede Verbindlichkeit fehlen dürfte — etwa bei Mozarts g-moll-Quintett (S. 109) oder bei Méhuls g-moll-Symphonie (S. 242; übrigens ist das Stück nach Barry S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1962, Bd. II, S. 470 f. bereits 1797 aufgeführt worden, wodurch Kneplers gesellschaftliche Analyse noch revisionsbedürftiger wird). Daß jedes große Kunstwerk seine gesellschaftlichen Bedingungen letztlich transzendiert, kann in einer solchen Darstellung wohl nicht zugestanden werden — dort, wo sich solche Einsicht dem Verfasser fast aufdrängt, im Wagner-Kapitel (S. 891), wird sie relativiert, indem die seelischen Grundsituationen, aus deren suggestiver Darstellung Wagners Werk den besten Teil seiner Wirkung schöpft, in Situationen umgedeutet werden, „die typisch für den bürgerlichen Menschen des 19. Jahrhunderts sind“ (auf einer ähnlichen Ebene liegt die Vorstellung, daß der Kampf zwischen Gut und Böse im Volksmärchen ein „Widerschein... des Klassenkampfes“ [S. 816] sei).

Die Vorzüge des Buches braucht man trotz solcher grundsätzlicher Bedenken keineswegs zu verkennen; sie liegen einerseits dort, wo eine, neutral ausgedrückt, „sozialgeschichtliche“ Darstellung dem Material am ehesten angemessen ist und gerecht werden kann, also bei der Würdigung solcher Musik, die ihre gesellschaftlichen Bedingungen nicht transzendiert, und bei der Darstellung des Musiklebens, andererseits in zahlreichen musikalischen Einzelbeobachtungen und Analysen, die trotz der angedeuteten Einseitigkeit manchen Gewinn abwerfen. Ausgezeichnet ist die Darstellung der nationalen Töne in der komischen Oper des 18. Jahrhunderts, der französischen Revolutionsmusik, der Rolle Bérangers, der französischen und der österreichischen Operette, der deutschen Musikfeste und ihrer politischen Rolle (mit viel neuem Material), des deutschen Arbeiterliedes; einer ausführlichen Diskussion wert wäre die radikale Begrenzung des Begriffes Romantik; vorzügliche Beobachtungen finden sich zur „sinfonischen“ Motivarbeit in der Oper,

zum Einfluß der vormärzlichen Zirkelbildung und weltflüchtigen Geselligkeit auf das Schaffen Schuberts, zu Mendelssohns Kammermusik, zur quietistischen (allerdings wohl auch als Krankheits-Symptom zu wertenden) Weltflucht des späten Schumann, zu Wagners Leitmotiv-Techniken und Personen-Charakteristik. Die reichlich eingestreuten Einzelanalysen bringen eine Fülle anregender Beobachtungen und sind, wie weite Partien des ganzen Werkes, oft bestechend formuliert.

Der Rezensent hofft, daß sich ein wenig von der Problematik wie von der Bedeutung der besprochenen Arbeit schon im außergewöhnlichen Umfang der Rezension spiegelt und daß dieser Umfang so zugleich seine Rechtfertigung erfährt. Wie immer man zu Kneplers Grundanschauungen stehen mag, man wird an seinem Buch als an einem wesentlichen Versuch zur Erhellung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und einem aufschlußreichen praktischen Beitrag zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung nicht vorübergehen können.

Ludwig Finscher, Kiel

Ann Phillips Basart: *Serial Music. A classified Bibliography of Writings on Twelve-Tone and Electronic Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1961. 151 S.

Titel und Untertitel stimmen nicht mit dem Inhalt dieser Bibliographie überein. Denn sie umfaßt nicht nur die serielle Musik, die noch immer mit der Zwölftonmusik verwechselt bzw. als identisch angesehen wird; sie umfaßt nicht nur die Zwölfton- und elektronische Musik, sondern die gesamte Entwicklung, die die Musik seit der ersten atonalen Komposition (1909, Arnold Schönberg) bis heute genommen hat. Also auch den Expressionismus in Form der freien Atonalität, d. h. die Zeit vor der Erfindung der Zwölftonkomposition; die *musique concrète*, die aleatorische Musik, aber auch Randerscheinungen wie J. M. Hauer oder die Vierteltonmusik von Alois Hába. Ein halbes Jahrhundert Musikgeschichte, und zweifellos eines ihrer interessantesten und erregendsten Kapitel, spiegelt sich in diesem Verzeichnis von 823 Titeln (Bücher, Essays, Aufsätze, Rundfunk- und andere Vorträge) aus dem deutschen, englischen, französischen, italienischen, spanischen, holländischen, skan-

dinavischen und russischen Sprachraum. Nur die japanische Literatur fehlt, wohl aus sprachlichen Gründen. Verschwiegend wenige Publikationen, etwa Weberns Vorträge *Der Weg zur neuen Musik* und einiges in Musikfestschriften und Zeitungen Verstreute sind der Aufmerksamkeit der Autorin entgangen. Das mindert nicht die uneingeschränkte Bewunderung sowohl für die geleistete Arbeit wie für die fachliche Bewältigung des wahrhaft gewaltigen Stoffes durch die Verfasserin, die als Bibliothekarin in der Musikbücherei der University of California tätig ist.

Die Übersicht wird durch zweifache Auflagerung erreicht: durch die — in sich wieder chronologisch geordnete — Aufteilung in allgemeine, philosophische, ästhetische, handwerkliche, kritische und biographische Inhaltsbereiche, die ihrerseits wieder in vier großen Kapiteln zusammengefaßt werden: I. *Zwölftonmusik*, II. *Elektronische Musik*, III. *Die Wiener Schule*, IV. *Andere Komponisten*. Bei jedem Titel finden sich Angaben über Umfang, Platzierung (in Sammelbänden), evtl. Vorhandensein von Musikbeispielen und eine kurze Angabe über Inhalt bzw. Art der Darstellung. Numerisch — mit über 300 Titeln — wie inhaltlich bildet das dritte Kapitel den Kern des Buches. Im vierten, alphabetisch geordneten nehmen Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, Ernst Krenek und Igor Strawinsky (nur die letzte Periode seiner Reihenkompositionen vom Septett an) jeweils einen größeren Raum ein. Die Nennung von John Cage ist wohl nur aus amerikanischer Sicht zu verstehen, wenn es sich hier auch grundsätzlich nicht um eine kritisch wertende Bibliographie handelt. Der eingangs der Besprechung gemachte Einwand ist hinsichtlich des ersten Kapitels zu wiederholen, wo unter der irreführenden Überschrift *Zwölftonmusik* sich Atonales und Serielles, Zwölfton- und konkrete Musik kunterbunt mischen; wo Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* angeführt ist, aber auch ein polemisches, jeder Sachlichkeit entbehrendes Pamphlet.

Ungeachtet aller kritischen Vorbehalte: diese Bibliographie war längst fällig. Sie ist ein überaus sorgfältig gemachter, instruktiver Führer durch das erstaunlich umfangreiche Schrifttum über das Thema Neue Musik im 20. Jahrhundert.

Josef Rufer, Berlin

Frank Labhardt: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*. Teil 1: Textband. Teil 2: Notenband. Bern: Verlag Paul Haupt 1959 und 1963. 272 und 122 Seiten. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 8.)

Die Handschrift St. Gallen 546, der die vorliegende Arbeit gewidmet ist, stellt eine voluminöse Tropen- und Sequenzensammlung aus den Jahren 1507—1514 dar, deren Bedeutung nicht zuletzt in der Tatsache liegt, daß sie das einzig erhaltene St. Galler Sequentiar mit Linienneumen darstellt. Schubiger nahm einst für seine *Sängerschule* diesen Codex neben der Hs. Einsiedeln 366 als musikalische Vorlage.

Labhardt hat ein Tabu der Choralforschung gründlich gebrochen: als ob nur Texte und Melodien aus einer relativen Frühzeit für die Forschung interessant und fruchtbar wären. Er studierte diesen *Codex Brander* (eine Bezeichnung, die verfehlt ist, weil der Schreiber der 1515 verstorbene Joachim Cuontz war) mit einer Intensität, die jedem Objekt aus dem 10. oder 11. Jahrhundert gleich gut angedanden hätte. Damit stößt er in so dunkle Bereiche wie die der musikalischen Tradition vor. Korrigenda waren fällig, denn viele Exegeten (bis zu Moser und Cherbuliez) glaubten, im Cod. 546 hätten sich die alten Melodien unverändert erhalten. Doch schon die kirchengeschichtlichen Tatsachen sprechen anders: nach einem kurzen Gastspiel Hersfelder Mönche trat St. Gallen um 1440 in den Bannkreis der weiterhin noch unerforschten Kastler Reform, der, durch Wiblinger Mönche vermittelt, bald die Einflüsse der Sublacenser Regeln folgten. Diese Übersichtungen im monastischen Leben zogen ein z. T. anderes Gesangsrepertoire nach sich. Jüngere und auswärtige Sequenzen traten zur einheimischen Vergangenheit.

Um diese Fragen klären zu können, untersuchte Labhardt die Ablösung der linienlosen „St. Galler“ Neumen durch die Liniennotation, die in St. Gallen an dem wahrscheinlich erst nach 1404 geschriebenen Cod. 472 ablesbar ist, womit das früheste Beispiel St. Galler Liniennotation gegeben ist. Er zog auch die Fundstellen, die sich ihm in der reichen St. Galler Inkunabelsammlung boten, heran; schließlich enthält diese Handschrift, was man hier erstmals erfahren kann,

auch gedruckte Teile. Mag auch Labhardt dem Cod. 546 nicht mehr als den Wert einer fleißigen Kopistenarbeit beimessen, so zeigen seine Ausführungen und vor allem das reiche, auf Dutzenden von Seiten tabellarisch zusammengefaßte Material, wie wichtig die Handschrift für die Sequenzenüberlieferung seit Notker ist.

Den reichen Musikteil hat der Verfasser, leider mit einer längeren Verspätung, in einem gesonderten Band zusammengefaßt, wo er von 441 Sequenzen 71 in musikalischer Transkription bietet. Dabei wurden vornehmlich Gesänge aufgeschürft, die örtliche Verbreitung genossen oder der Quellenforschung noch Anregungen geben können. Reizvoll sind besonders die beiden Nummern 76 und 99 der Sammlung, die vom St. Galler Humanismus des 15. Jahrhunderts angeregt wurden (wobei schmerzlich deutlich wird, wie weit wir von einer Erfassung dieser Zeit und ihrer Neuschöpfungen entfernt sind). Andere verdanken ihre Melodien einem Dekan und Klosterkustos Johannes Longus. Sind auch in anderen Klöstern solche freien Nachschöpfungen bekannt, so ist der Hinweis darauf und vor allem auf die Freilegung der Quelle höchst beachtenswert. Man kann dieses ausgewählte Corpus sequentiae Sancti Galli nur mit Freude in die Hand nehmen. Wolfgang Irtzenkauf, Stuttgart

Edward E. Lowinsky: *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. With a Foreword by Igor Stravinsky. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2. Auflage 1962. XIII und 101 S.

Der Terminus „Tonalität“ hat in den letzten 50 Jahren durch die Entwicklung der Kompositionstechnik und die Entdeckungen der Historie seine festen Umrisse verloren; wer ihn gebraucht, muß also sagen, was er meint. Andererseits ist es schwierig, ihn unmißverständlich zu definieren, wenn man wie Edward E. Lowinsky Vor- und Frühformen der Tonalität im 15. und 16. Jahrhundert untersucht, also Phänomene beschreibt, die zwar den Normen der tonalen Harmonik des späten 17. Jahrhunderts nicht widersprechen, von denen aber nicht feststeht, wie sie im frühen 16. Jahrhundert verstanden worden sind.

Die Anfänge der harmonischen Tonalität entdeckt Lowinsky einerseits bei Dufay und Dunstable, andererseits in der Frottola und

im Villancico. „*In secular vocal music tonality emerged, especially as it opened itself to popular sources of inspiration; but in the instrumental dance literature it had the strongest representation right from the beginning of the century*“ (75). Lowinskys Kriterium, um Zusammenklänge, Akkordfolgen oder Kadenzdispositionen als tonal zu klassifizieren, ist die Möglichkeit, nicht die Notwendigkeit einer Interpretation als Dur oder Moll. Ein Beispiel: In Josquins „*Ave Maria*“ wird der c-jonische Modus weder lydisch noch mixolydisch alteriert. Ihn als C-dur zu verstehen, ist also möglich (20); aber notwendig ist es nicht, denn die Ordnung der Kadenzen auf den Stufen I, V und III entspricht der von Zarlino formulierten „modalen“ Norm — eindeutig „tonal“ wäre erst die Hierarchie I—V—IV statt I—V—III.

In die gleiche Schwierigkeit, nicht entscheiden zu können, ob der jonische Modus in das System der Modi einzuordnen ist oder ob er die „Tonalität“, das Gegenprinzip zur „Modalität“, repräsentiert, gerät man bei der Interpretation von Akkordfolgen. Lowinsky bezeichnet den jonischen Modus des Passamezzo moderno als „tonal“ und die „Zefiro“-Variante des Passamezzo moderno — die Einfügung der „mixolydischen“ VII. Stufe — als „*a hybrid between a tonal and a modal cadence*“ (10). Daß die „Zefiro“-Variante möglich war, läßt aber außer Lowinskys Deutung auch den Schluß zu, daß der jonische Modus des Passamezzo moderno als Teil des modalen Systems und nicht als Dur, als Repräsentant des Gegenprinzips, verstanden wurde.

Daß Akkorde im frühen 16. Jahrhundert unmittelbar als Einheit und nicht als Resultat der Stimmführung aufgefaßt wurden, wird von Lowinsky vorausgesetzt (3), ohne durch satztechnische Analysen begründet zu werden. So beruht, um ein Beispiel zu nennen, die anonym überlieferte Chanson „*Le iaulne et blanc*“ nach Lowinsky (30) auf einem Baß als Akkorpträger. Nach satztechnischen Kriterien aber ist auch eine entgegengesetzte Interpretation, die Annahme eines primären Diskant-Tenor-Gerüsts, nicht ausgeschlossen; die Kadenz der ersten Zeile wäre dann keine Modulation zur Dominante, sondern eine phrygische Klausel im Diskant und Tenor mit substruierter Unterquinte im Baß.

Ähnliche Zweifel erregt Lowinskys Interpretation irregulärer Dissonanzen als „*liberties in the treatment of dissonance expli-*

cable only by the harmonic and tonal character of the piece" (10). Die Beispiele, die Lowinsky zitiert (5 f., 18, 20 ff., 57), sind eher Archaismen als Zeichen einer „*advanced attitude*" (6). So ist z. B. das Zusammenreffen einer Durchgangsdissonanz mit der Auflösung einer Synkopendissonanz eine Technik des Intervallsatzes, nicht des Akkordsatzes; daß das Resultat manchmal dem Notenbild eines „Terzquartakkordes“ gleicht (23, Nr. 26), ist sekundär, denn auf derselben Technik der Dissonanzverschränkung beruhen auch Zusammenklänge, die nicht tonal interpretierbar sind (23, Nr. 29). Andererseits soll die Möglichkeit einer Umdeutung des nach Kontrapunktnormen „Archaischen“ in ein Moment des harmonisch „Modernen“ nicht gelegnet werden; nur bei dem Sprung zur Dominantseptime, einer Manier der englischen Komponisten um 1600 (57), aber ist der Umschlag des Zurückgebliebenen ins Avancierte wahrscheinlich.

Manchmal scheint es, als ziele Lowinsky die Grenzen der „tonalen“ Harmonik zu eng. In seiner Analyse einer g-jonischen Frottola von Tromboncino bezeichnet er die Stufen II und VI als „*modal degrees*" (58); „*modal*" aber ist in Tromboncinos Frottola nicht die Stufe II als solche, sondern nur die Fortsetzung der Stufenfolge II—V durch IV (Takt 20) statt durch I. Läßt man die Stufenfolgen IV—V—I und II—V—I und das Vermeiden der Umkehrungen V—IV und V—II als genügendes Kriterium der Dur-Bedeutung jonischer Sätze gelten, so ist der tonale Charakter mancher Lied- und Tanzsätze des 16. Jahrhunderts, die Lowinsky zitiert (14, 63, 65, 66, auch 27 und 57), nicht zu leugnen. Die deutliche Ausprägung der harmonischen Tonalität aber war im 16. Jahrhundert auf periphere Traditionen beschränkt, und sie trifft, wie erwähnt, oft mit einer Dissonanzbehandlung zusammen, die eher roh und veraltet als avanciert wirkt. Einflüsse des tonalen Empfindens auf die Kompositionstechnik des Madrigals und der Motette sind selten und schwach.

Die extreme Chromatik des 16. Jahrhunderts wird von Lowinsky als „*triadic atonality*" (39) — nicht „*triadic amodality*" — beschrieben. Die Bedeutung der Definition ist ungewiß; denn daß die Tonalität — nicht die Modalität — die Voraussetzung der chromatischen Technik gewesen sei, kann nicht gemeint sein. Die Notation des chromatischen Madrigals von Rosetti (47 ff.) scheint

in der Vorstellung des 16. Jahrhunderts vom Tonsystem begründet zu sein: Daß Rosetti zwar *ces*, aber nicht *fes* notiert, kann als Scheu, das 17tönige System zu überschreiten, verstanden werden. Chromatische Stufen galten als legitim, wenn sie durch die Teilung von Ganztönen, nicht von Halbtönen, der diatonischen Skala entstanden; in der Skala mit *b*, die Rosetti zugrundelegt, ist also *ces* der letzte legitime und *fes* der erste illegitime chromatische Ton.

Carl Dahlhaus, Kiel

Peter Benary: Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Im Anhang: Johann Adolph Scheibe, Compendium Musices. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1961. 162 u. 86 S. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, 3).

Hugo Riemann hatte es unternommen, „*die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des geregelten mehrstimmigen Tonsatzes an der Hand der auf uns gekommenen Darstellungen der Satzregeln durch die Theoretiker zu verfolgen*". Seine *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert* (1898), die für ihre Zeit gültige Interpretation „*der Geschichte der Regelstellungen des mehrstimmigen Satzes*", ist noch immer nicht zu ersetzen. Riemanns Wunsch, seine Arbeit möge „*recht viele Spezialstudien hervorruufen*", blieb zunächst unerfüllt. Erst in den letzten Jahrzehnten wandte sich — angeregt vielleicht auch von den Problemen der Komposition in der Gegenwart — das Interesse mehr der historischen Satzlehre zu.

Für die Zeit vom 9. bis zum 15. Jahrhundert konnte Riemann versuchen, alle Schriften ausführlich zu behandeln, für die späteren Jahrhunderte war dies unmöglich. Immerhin war er „*bestrebt, wenigstens nichts wesentlich den Gang der Entwicklung Bestimmendes auszulassen und eine zusammenhängende Darstellung der Genesis der einzelnen Begriffe der heutigen Lehre zu geben*". Diese Darstellung wird neu zu schreiben sein. „*Spezialstudien*", besonders zum 18. Jahrhundert sind erschienen, die Zusammenfassung steht aus — aber wer vermöchte auch schon wieder zusammenzufassen, da die Aufgabe eben erkannt, die Arbeit gerade aufgenommen ist? So greift man zugleich gespannt und ein wenig skeptisch nach dem Buch mit dem anspruchsvollen Titel *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhun-*

ders. Sollte, was Wilibald Gurlitt für das 16. und 17. Jahrhundert in einem Kongreßreferat — gleichsam als Postulat und in programmatischer Kürze — vortrug (*Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, Kongreßbericht Bamberg 1953), für das 18. Jahrhundert „buchreif“, sollte es doch schon möglich sein, das Jahrhundert Bachs und Händels, Haydns und Mozarts darzustellen, und sei es auch „nur“ unter Beschränkung auf die Kompositionslehre?

Benary unternahm, was unmöglich erscheinen will. Dabei sind die Voraussetzungen für ihn weniger gut als sie sein müßten: Unter Musiktheorie verstand Riemann „die Theorie des mehrstimmigen Satzes“, „die überkommene Satzlehre“, Benary dagegen möchte zwischen Musiktheorie, Kompositionslehre und Satzlehre unterscheiden, allerdings ohne den Leser über Unterscheidungsmerkmale aufzuklären. Selbst was Kompositionslehre sei, bleibt unklar. Kontrapunkt, Harmonie-, Melodie- und Generalbaflehre sind jedenfalls nur „angrenzende Gebiete“ (7) und ergeben auch zusammen nicht die Kompositionslehre (127).

„J. G. Walther ist der Ausgangspunkt der Abhandlung, von einem knappen Rückblick ins 17. Jahrhundert abgesehen, und mit H. Chr. Koch schließt sie ab“ (6). Benary glaubt aber, auf Walther „die neuen Ergebnisse der stilistischen Zuordnung und Sicht bei Bach mutatis mutandis übertragen“, ihm „eine Mittlerstellung zuweisen“ zu sollen (36), und fürchtet, bei Koch „die Neuartigkeit der kompositorischen Unterweisung über Gebühr betont zu haben“ (151): Ausgangs- und Endpunkt sind also unscharf gesehen, „der Umschwung“ (151) kann deshalb kaum hinreichend deutlich und seiner Bedeutung für die Geschichte der Musiktheorie entsprechend beschrieben sein. Benary hat auch leider auf „Einzelheiten“ verzichtet, und so mußte es bei dem „Versuch“ bleiben, „die fortschreitende Entwicklung und die charakteristischen Wandlungen zu erfassen“, denn auch „der Einbezug der tragenden geschichtlichen Tendenzen“ (6) hat wenig geholfen. Schließlich: Wenn die Aufgabe so weit gespannt ist, fragt sich der Leser, warum dann Gedanken wie etwa der W. Gurlitts, daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die beiden getrennten Ströme der Kompositionslehre des Kantors und des Organisten zusammenfließen (a. a. O. S. 113), oder der

H. H. Eggebrechts, daß man im 17. Jahrhundert *Arten des Generalbasses* zu unterscheiden habe (AfMw XIV, 1957), nicht aufgegriffen und für die Betrachtung des 18. Jahrhunderts fruchtbar weitergeführt sind. Nur im zweiten Fall kann der Grund sein, daß Benary sein Manuskript schon Anfang 1957 (!) abschließen mußte und deshalb die seither erschienenen Arbeiten nicht berücksichtigen konnte.

Das Verzeichnis der Quellen und der Literatur ist unvollständig (z. B. fehlt Kochs *Handleitung bey dem Studium der Harmonie*, 1811, die im Text S. 99 f. besprochen ist), die Ungenauigkeit der bibliographischen Angaben stört (z. B. ist für Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* S. 63 richtig angegeben 1771/79, im Quellenverzeichnis S. 154 dagegen 1774; für den Wiener Nachdruck S. 123 1793 statt 1798; außerdem für den zweiten Teil S. 123 1771/79 statt 1776/79), Sprache und Formulierung lassen Wünsche offen.

Dankenswert ist der Erstdruck (im Anhang) eines *Compendium Musicæ* (zwischen 1728 und 1736) von J. A. Scheibe, auf das Benary Mf X, 1957, S. 508—515 hingewiesen hat. Arnold Feil, Tübingen

Guglielmo Barblan: Guida al Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach. Milano: Edizioni Curci 1961. 161 S.

Die Wandlungen des Bach-Bildes und der Auseinandersetzung mit seinem Schaffen lassen sich besonders deutlich am Schrifttum über das Wohltemperierte Klavier (im folgenden: WK) verfolgen. Neben der Strenge kontrapunktischer Observanz steht der jedem Schema sich entziehende und damit jeder Akzentuierung zugängliche Reichtum des Einfalls, des Stils und der Form. Dieses Reichtums bewußt, vermeidet Barblan in seiner betontermaßen mit pädagogischer Absicht verfaßten Schrift, die sich an jugendliche Leser wendet, einen nur auf den Notentext gerichteten Kommentar; vielmehr geht er auch auf Bachs Lebensweg, auf Titel und Quellen des WK, die Instrumentenfrage, Sekundärliteratur u. a. ein. Knapp zwei Drittel bleiben für die eigentliche Behandlung der Präludien und Fugen (im folgenden: Pr. u. F.), der originalen Anordnung folgend, übrig. Etwas wenig, will uns scheinen, zumal man bezweifeln darf, ob einem wenn auch jugendlichen Leser dieser Schrift Bachs Lebensweg erzählt werden muß.

steht. Davids Vorgehen beruht darauf, die thematischen Verwandtschaftsbeziehungen in „der Vielzahl verwandter bzw. gleicher Noten“ (8) aufzuzeigen. Er läßt hierzu im wesentlichen das Notenbild selbst sprechen, wobei er die gemeinsamen Noten der gegenübergestellten Stimmen- oder Satzausschnitte durch Verbindungslinien kennzeichnet. Der erläuternde Text beginnt jeweils mit einer stichwortartigen Orientierung über die Stimmenzahl, den Umfang, die Taktart und die formale Anlage des Präludiums und der Fuge. Jede Tonart wird in zwei bis maximal vier Seiten behandelt. Die Abschnitte schließen fast durchweg mit der — immer wieder neu formulierten — Feststellung, daß der Präludien-schluß die kommende Fuge motivisch vorwegnehme. Der übersichtliche Aufbau des Buches begünstigt das Nachschlagen sowie die Lektüre in Ausschnitten. Davids Deutungen sind — wie weit auch immer man ihnen folgen will — anregend.

Haupteinwand zum Grundsätzlichen: Geht David in der Auswertung seines Ansatzes nicht zu weit? Die Anwendung einer an Einzelfällen gewonnenen Idee auf eine Gesamtheit, das Verallgemeinern individueller Phänomene führt leicht dazu, daß sie degradiert und nivelliert werden. So erweisen sich — neben manchen überzeugenden — viele Auslegungen als künstlich. Der Verfasser deutet zwar mehrmals die Möglichkeit dieses Einwands, ihn vorwegnehmend, an (etwa 8 f. oder 22), ohne ihn jedoch zu entkräften. Der kompositorische Sinn wird zu einseitig in der thematischen Einheit gesucht, wobei David, indem er lediglich vom Noten-Vorrat ausgeht, den Begriff „thematisch“ nicht nur einengt, sondern ihn auch inadäquat erweitert: eine thematische Tonfolge muß nach David keineswegs hörbar oder sichtbar zu erkennen sein, vielmehr können ihre einzelnen Töne, ungebunden an rhythmische Werte, an eine bestimmte Stimme oder Stimmlage, mitten unter den übrigen Tönen des betreffenden Satzes verteilt sein. Unabhängig davon, wo die Grenze der Einsichtbarkeit solcher „getarnter“ Thematik liegt, stellt sich dem Leser immer wieder die Frage, ob eine derartige Betrachtungsweise wirklich dem Verständnis des Wesentlichen in Bachs Werk dient. Im Vorwort ist davon

die Rede, „daß im Wesen der einzelnen Tonarten eine strukturbildende Kraft bereits vorgesehen ist, die . . . ganz bestimmte Themenformen bildet bzw. unmöglich macht“. Auf eine Struktur der Tonarten und ihrer Themen im eigentlichen Sinn geht David aber nicht ein, auch dort nicht, wo es nahe läge, eine von der Tonart geprägte thematische Verwandtschaft durch eine Struktur-analyse zu bekräftigen und zu unterbauen. Man vermißt ein auf breitere Basis gestelltes Einbeziehen auch anderer musikalischer Kriterien und, untrennbar davon, ein Beleuchten der Tonarten als geschichtliche Erscheinungen anhand von Kompositionen vor, um und nach Bach. Daher bleiben Formulierungen wie die folgenden unverständlich oder unverbindlich: „Hier [bei den h-moll-Fugenthemen] — wie sonst so oft — ist die Tonart an der Bildung des Themas mitverantwortlich; das sieht man vor allem dort, wo der Sekundengang mit der Melodieführung kongruent ist“ (89); oder: „Hier [im E-dur-Fugenthema / I] hat Palestrina seine Grammatik an der Modulation eines ihm neuen Systems orientiert“ (41); oder: „Daß die Schlußakte der Fuge [G-dur / I] ganz denen der ersten C-dur-Fuge ähneln, dort etwas und hier nichts bedeuten, will einem schwer eingehen“ (61).

Der spekulative Charakter der Darstellung geht Hand in Hand mit einer zuweilen etwas manieriert anmutenden Sprache; vgl. Ausdrücke wie „merksam“ (21, 37, 50), „Angelegentlichkeit“ (33), „eigenschaftliche Engführungsfuge“ (81), oder verbale Bildungen wie „tonleitern“ (33, 47) und „achteln“ (74). Ihre Bilder wirken oftmals als — nicht befriedigender — Ersatz für eine unmittelbar den Sachverhalt umschreibende — ich sage ausdrücklich nicht „wissenschaftliche“ — Mitteilung („Die Fugenthemen beider Teile sind entfernte aber genaue Vettern“, 34; „Die Ebenmäßigkeit der Subjekte, deren keines vor den anderen hervorragen will, wirkt sich aus wie eine Blumenlandschaft, ein Blumenlob des Daseins“, 54). — Druckfehler: S. 8 ist das Bach-Thema verdruckt; S. 65 unten fehlt wohl ein Beispiel; S. 78 unten ist der Anfang des dritten Präludiumtakts B-dur-I verdruckt; S. 82 oben, über b-moll-Präludium/II: ♯ (nicht c).

Irmgard Bengen, Eberbach

Zenetudományi tanulmányok
Bartók Béla emlékére.

Musikwissenschaftliche Studien B. B. zum Gedenken, hrsg. von B. Szabolcsi und D. Bartha. Budapest: Akademischer Verlag 1962. 727 S. (Zenetudományi tanulmányok. X).

Mit dem vorliegenden Band wird eine Reihe abgeschlossen, welcher eine wichtige Rolle im musikwissenschaftlichen Leben der Nachkriegszeit zufiel: zum ersten Male stand den jungen ungarischen Musikwissenschaftlern ein Organ zur Verfügung, in dem auch Studien größeren Ausmaßes erscheinen oder mehrere solche eine gemeinsame Thematik von verschiedenen Seiten beleuchten konnten. So dienten Bd. V und VIII als Mozart- und Haydn-Zentenarstudien, Bd. I und VI als Kodály-Festschriften; Bd. IX behandelte Themen der Operngeschichte, Bd. IV die ungarische Musikgeschichte. Anerkennung verdient, daß ein Großteil der Serie die Bartók-Literatur bereichert (Bd. II, III, VII und X) oder zur Tilgung anderer musikwissenschaftlicher Schulden beiträgt (Bd. II und IV Erkel-, Bd. III und VII Liszt-Themen). Nicht nur die Mozart- und Haydn-Bände, sondern auch die Bartók-Studien machten den Nachteil der ungarischen Sprache für den Kontakt mit dem Ausland fühlbar; so hat die Reihe ihren verdienten Ehrenplatz der fremdsprachigen Zeitschrift *Studia Musicologica* abtreten müssen (umfangreiche Artikel in ungarischer Sprache erscheinen künftig in der Monatschrift *Magyar Zene* [Ungarische Musik]).

In der einleitenden Studie des Bandes (*Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt*) stellt uns B. Szabolcsi den Humanisten Bartók vor, der in und mit der Natur lebt, untrennbar von ihr Umwelt, Mitmenschen und Kunstwerk betrachtet und in ihrer organischen Entfaltung den Grundzug seiner eigenen Kunst: die immer höher steigende Variation erkennt.

Szabolcsis Feststellungen werden von seinem Schüler Gy. Króó aus drei Bühnenspielen Bartóks belegt (*Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken*). Was in *Herzog Blaubarts Burg* noch symphonisch bearbeitetes Motiv, im *Holzgeschnitzten Prinz* characterschaffendes Thema ist, erscheint im *Wunderbaren Mandarin* als mehrfach sich wandelndes Material, Personen und ihre dramatischen Beziehungen darstellend.

Der namhafte Ästhetiker J. Ujfalußy bespricht *Inhaltsfragen der Brückenform in Bartóks Kunst*, wobei er auch das zyklische Formschaffen der Klassiker und Romantiker ins Auge faßt, das eng mit gesellschaftshistorischen und philosophisch-ästhetischen Beziehungen durchwoben ist. Von ihnen, aber auch der Natur und der umgebenden Gesellschaft hat Bartók die Bauweise in Gegensatzpaaren bzw. in der nach innen gerichteten, aus ungeradzahligem Elementen bestehenden Spiegelsymmetrie gelernt.

Gleicherweise historische Parallelen bietet J. Kárpátis Arbeit *Über die gemeinsamen Züge der Streichquartette von Beethoven und Bartók*. Parallelen, welche sich in der Bauart, in den Themen und kontrapunktischen Formen der späten Streichquartette Beethovens und denen Bartóks kundtun.

E. Lendvais Studie *Bartóks Pantomime und Tanzspiel* fährt auf den im Jahre 1955 gelegten Gleisen fort (*Bartók stilusa* [Der Stil Bartóks]): sie bietet hauptsächlich auf Tonart- und Klangsymbolik gerichtete Analysen der *Sonate für 2 Klaviere und Schlaginstrumente* sowie der *Musik für Saiten-, Schlaginstrumente und Celesta* nebst einem Versuch, die Proportionen dieser Werke mit dem Goldenen Schnitt in Zusammenhang zu bringen. Es wird wohl der organisch-freieren Natur der Bühnenspiele zuzuschreiben sein, daß Lendvais' Untersuchungen weniger die mathematische Betrachtungsweise in den Vordergrund stellen und mehr auf das Musikalische gerichtete Formanalysen bevorzugen. Wir wollen hoffen, daß die staunenswerte Akribie des Verfassers sich nicht erschöpft, bevor er die Elemente der typisch Bartókschen Klangwelt in seinem ganzen Oeuvre nachgewiesen haben wird (wobei es äußerst interessant wäre, die achsenmäßige Gruppierung der Tonarten auch in Werken wie z. B. Violinkonzert, Divertimento, Concerto usw. festzustellen, deren Tonika nicht zur C-Fis-A-Dis-Achse gehört).

J. Demény, der unermüdete Biograph Bartóks, bringt den vierten Teil seiner Bartók-Dokumente (*Béla Bartók auf der Höhe seiner Laufbahn: Dokumente aus der Zeit 1906–1940*). Seine gewissenhafte Arbeit bietet uns die Gewähr, daß nach Veröffentlichung der Quellen der Kinder- und Amerika-Jahre der Bartók-Forschung bald die unentbehrliche dokumentarische Unterlage

zur Verfügung gestellt wird — ohne Zweifel der wichtigste Dienst, den die ungarische Musikwissenschaft der internationalen Musikforschung unserer Tage zu erweisen hat.

Benjamin Rajeczky, Budapest

Imogen Fellingner: Über die Dynamik in der Musik von Johannes Brahms. Berlin und Wunsiedel: Max Hesses Verlag 1961. 106 S.

Spezielle Studien über die musikalische Dynamik, besonders am Werk eines Meisters, sind schon insofern zu begrüßen, als dieser wesentliche musikalische Gestaltungsfaktor bislang von der musikwissenschaftlichen Forschung stark vernachlässigt worden ist. Abgesehen von Hinweisen auf allgemeine zeitstilistisch bedingte dynamische Erscheinungsformen oder auf herausstechende Besonderheiten im Werke eines Meisters wurde dieses musikalische Phänomen wenig beachtet. Die Gründe dafür sind sicher zum Teil in der allzu großen Relativität aller dynamischen Angaben zu suchen. Nun haben allerdings schon bedeutende Interpreten wie Wilhelm Furtwängler und Edwin Fischer darauf hingewiesen, daß die sparsamen Bezeichnungen von Brahms „das Wesentliche des Vortrags angeben“ und Brahms mit seiner Zeichensetzung entscheidend praktisch-reale Vorstellungen verbindet. Diese Beobachtungen werden auch von der vorliegenden Studie mit dem Satz, daß in der Musik von Brahms „die Formbezogenheit des Dynamischen über die charakterisierende Funktion dominiert“ bestätigt. Briefstellen, vor allem aber die vielfältigen, häufig nach der ersten Aufführung vorgenommenen Korrekturen — so daß nicht das Autograph, sondern der von Brahms redigierte Erstdruck die authentische Quelle darstellt — weisen auf die bewußte Handhabung dieses Gestaltungsfaktors hin. Die Beschreibung der Auswahl der verwendeten Bezeichnungen, die Häufigkeit, Kontinuität und Simultaneität ihrer Anwendung vermitteln bereits wichtige Einblicke. Die spezielle Bedeutung der Dynamik, sei es als mehr oder minder praktischer Realisationsfaktor zur Präzisierung der Klang- und Satzbilder oder als dominierender, von der Struktur nahezu unabhängiger Ausdrucksträger aber ist allein aus der Stellung dieses Faktors zum musikalischen Material zu erkennen. Immanent mit der musikalischen Substanz verbunden erweist

sich die Dynamik einmal als Ausdruck der Struktur und dient außerdem dem Komponisten zur Wertung und Ergänzung der substantiellen Ordnung. In dieser akzessorischen Funktion, wie sie in den dynamischen Bezeichnungen angedeutet wird, dient sie dem Komponisten zur Selbstinterpretation. Damit wird die Dynamik zum Stilträger, so daß die Auffassung, von der auch diese Studie ausgeht, Bestätigung findet, daß auch die Dynamik ein entscheidender Faktor der Ganzheit eines musikalischen Kunstwerkes ist, „Eigenart und Charakter einer Musik und eines Komponisten wesentlich ausprägt“.

Allerdings fordert eine derartige Arbeit eine plastische terminologische Abgrenzung der Einzelphänomene. Diese ist der Verfasserin nicht immer gelungen. Abgesehen davon, daß ihr, wie es die Einleitung erweist, entgangen zu sein scheint, daß sich unter dem Begriff des „Klanglichen“ unterschiedliche Auffassungen verbergen, führt diese Unklarheit im folgenden dazu, daß Dynamik und Klang häufig gleichgesetzt werden. Da die Verfasserin sich meist mit der Beschreibung der Beispiele begnügt, wird die Frage der Bedingtheit der Dynamik größtenteils umgangen. So übersieht sie auch gelegentlich die Wirksamkeit der von Brahms berücksichtigten immanenten Dynamik. Erst diese methodische Konsequenz würde die Erfüllung der Absicht der Arbeit, „Brahms' Kompositionstechnik von diesem Aspekt her zu beleuchten und damit zugleich Hinweise für die Aufführungspraxis Brahms'scher Werke zu geben“, bedeuten.

Thomas M. Langner, Berlin

Shlomo Hofman: L'œuvre de clavecin de François Couperin le grand. Étude Stylistique. Paris: Editions A. & J. Piccard & Cie. 1961. 299 S.

Wenn man den umfangreichen Band nach mühseliger Nachprüfung all seiner peinlich genauen, überflüssigen Analysen in bezug auf Form, Rhythmik, Melodik, Agogik, Harmonik, Periodik, Tempo, Tonalität usf. aus der Hand legt, ist man betroffen über das, was hier auf lange Strecken an Kraft, Hingabe und gutem Willen vergeudet und wie wenig an wirklich positiven, sinnhaften Ergebnissen erreicht worden ist. Zugleich haben wir ein Musterbeispiel vor uns, wie schwer es ist, eine echte „Étude stylistique“ zur tieferen Werkkenntnis eines Meisters zu liefern. Mit Beschreibungen, Aufzeichnungen von

harmonischen Wendungen, Zergliederungen, Aneinanderreihungen von Perioden und Phrasen, immer am Geländer des Notentextes entlang, was die Hauptleistung des Buches ausmacht, ist jedenfalls wenig erreicht, wenn es nicht zugleich zu einer Gesamtschau kommt.

Schon ein Blick in das Literaturverzeichnis zeigt das Problematische der Arbeit, die sich in engstem Kreise bewegt. Von Riemanns Musiklexikon ist noch die alte Auflage erwähnt, obwohl die neue bereits greifbar war. MGG fehlt allen Ernstes gänzlich. Damit fehlen zugleich alle neuesten Ergebnisse und Zusammenfassungen über Froberger (S. 8, 10, 20), die Familie Gaultier (S. 11), und Chambonnières (S. 13, 14), die Familie Couperin, besonders den für François so wichtigen Louis (S. 14, 15) und über die einzelnen Tänze. Was über diese (S. 106f.) gebracht wird, ist nur das Primitivste, Allbekannte. Der Unterschied zwischen italienischen und französischen Couranten, Giguen und Allemanden — wir zitieren nach der zweibändigen Ausgabe von Chrysander-Brahms, Hamburg, 1887/1888 — (wie z. B. *La Milordine*, I, S. 10, und die *Courante I*, S. 82) wird nicht erkannt, obwohl der Autor doch (S. 174) italienische Stilelemente vermerkt. $\frac{3}{2}$ -Vorzeichnung bei den Couranten älteren Typs (S. 152) bedeutet zweifellos kein schnelles Tempo: sie sind nie und nimmermehr „*allantes*“ (S. 154), sondern schwere, ausdrucksstiefe Prunkstücke, und nicht jede Gigue ist „*allègre*“ (S. 155).

Nach welchen Gesichtspunkten das Literaturverzeichnis zusammengestellt ist, bleibt überhaupt schwer erkennbar. Selbst bei einseitiger Beschränkung auf Stilkritik dürften Titel etwa von Écorcheville, Daquin, Raguenet, Leцерf de la Viéville, Taskin, Titon du Tillet, die gelegentlich passim erwähnt werden, nicht fehlen. Sie liefern zuviel zum Gesamtbild. Auch eine Arbeit wie die Chrzanowskis (*Das instrumentale Rondo und die Rondoformen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1911) ist zur Erkenntnis von Rondo- und Alternatimformen unentbehrlich. Hier, wie bei den *1^{re}* und *2^{me}* *Parties*, ist gar kein Versuch unternommen, zu Sinndeutungen zu kommen. Chaconnen und Passacailen haben übrigens im französischen Raum der Zeit überall dieselbe Form und sind keine Couperinschen „*essais*“ (S. 53), ebenso wie die „*petites Reprises*“ (S. 63) Zeitbrauch, keine Spezialität von Couperin sind. Weiter-

hin fehlt fast alles an Literatur über die Verzierungen in Frankreich. Zu den „*Notes inégales*“ z. B. ist allein der Aufsatz von Borrel in RdM 1958 genannt. Die Angaben über die Ausführungen der Verzierungen in Couperins Klavierwerk sind allerdings sauber und instruktiv und mögen manchem Spieler gute Dienste leisten (S. 97f.). Unsere eigenen *Untersuchungen* . . . sind zwar im Verzeichnis aufgeführt, scheinen aber nicht gelesen. Sonst bleibt es unerklärlich, wieso sie an den maßgeblichen Stellen nirgend zitiert und diskutiert wurden; so z. B. S. 7, Fußnote 1; 39 f.; bei den vielen Erörterungen über die Doppelbehandlungen von großer und kleiner Terz, Sext und Septime (S. 44) und an anderen Orten mehr. Wir werden uns folglich hier aller Erörterungen über die Form und Gestalt der französischen Suite im allgemeinen und Couperins Ordres im besonderen (1. Kapitel des Buches), sowie der Bedeutung der Tonalität für sie enthalten. Es hat keinen Sinn, ständig auf der Stelle zu treten. Daß die Tonalität nicht nur die Suite, sondern auch Messen, Motetten usw. gebunden hat, daß *Préludes*, wo sie nicht den Suiten vorgesetzt sind, improvisiert oder von anderen Meistern hergenommen werden konnten, wissen wir längst. Louis Couperins *Préludes* sind übrigens dem Typ nach italienische Tokkaten mit fugierten Zwischenteilen. Auch das ist nichts Neues. Wir tragen Eulen nach Athen. So kann auch die Anlage der Untersuchung der Ordres nach „*Pièces initiales*“ (S. 30), „*centrales*“ (S. 35), „*terminales*“ (S. 36) nicht überzeugen. Zur Tonalität sei nur noch einmal erwähnt, daß chromatische Gänge, wie *La Couperin* (II, S. 121, 2—5) sie bietet, Zeiteigenheit sind, und das Schillern von großen und kleinen Terzen, Sexten und Septimen charakteristisch ist für die barocke, noch nicht klassisch geklärte Tonalität, was wir in unseren *Untersuchungen* . . . (S. 70) schon aufgewiesen haben, und was hier weiterer Aufdeckung und Erläuterung bedurft hätte. Vor allem wäre die so gewichtige Ästhetik der Zeit zu Rate zu ziehen gewesen, sowohl für die Wahl der Tonarten, wie für die der Rhythmik, der Intervalle wie der Harmonik, der Ausführungsbestimmungen wie der Verzierungen. Bei all diesen Elementen denkt der Autor nur selten des Programms, das doch gerade maßgebend ist und die Ästhetik hervorruft. Allein Rameaus Schrifttum wäre hier eine gründliche Quelle ge-

wesen. Zur Tonalität der 25. *Ordre* (S. 136) vgl. man unsere *Untersuchungen* . . . (S. 106). Der Autor sucht gar nicht nach einem Sinn dieser auffallenden Folge. Er registriert nur, wie meistens.

Gut erkannt ist der Modulationsreichtum Couperins und dessen Eigenart (S. 89 f.) Um so unbegreiflicher, daß der Autor (S. 91) gerade hier in Couperin nur den „*Précurseur du classicisme*“ erkennen will, wo doch einer selbständigen, zeiteigenen Tonalität die höchsten Feinheiten abgelauscht sind (S. 126, S. 152 f.). Ebenso geglättet sind die rhythmischen Untersuchungen (S. 93 f.), wenn uns auch (S. 100) Hauptakzent und Auftakt wechselt scheinen. Ein später liegender Hauptakzent braucht nicht die vorausgehenden Takte zum Auftakt zu stempeln. Es gibt auch Nebenakzente. Als gut hervorgehoben sei auch das Bildmaterial (wenngleich wir schon in MGG, Tafel 58, wahrscheinlich machten, daß das Portrait (S. XI) eher Charles als François darstellt), und die Ausführungen über Agogik und Dynamik (S. 155), wie den *Style pointé* (S. 172). Dagegen bieten die Ausführungen zu den Titeln und *Goûts réunis* (S. 183 f.) nichts Neues. Eine Diskussion kann dafür wieder der Versuch hervorrufen, Couperins Form- und Motivarbeit auf die spätere Klassik hin zu deuten, ein Vorgehen, das immer die Gefahr in sich birgt, einen so kostbaren Meister wie Couperin zu einem Zwischenglied zwischen Barock, Rokoko und Klassik hinabzudrücken, während in ihm doch sein eigener, selbständiger Zeitgeist zum Ausdruck kommt. Dreiteilige Anlagen, wie *La Visionnaire*, II, S. 187 (entgegen der Meinung des Verfassers S. 47), wie sie sich auch in der Länge der zweiten Teile der Stücke äußern, kennen viele Werke der Zeit, schon in Angleichung an die Da-Capo-Arie. Allerdings liegt hier zweifellos einer der Ansatzpunkte für die spätere Durchführung und Reprise. Dagegen will uns Bithematik, wie der Autor sie oft zu erkennen glaubt (so S. 40 f.), ferner in *La Babet*, I, S. 40 in der 1^{re} und 2^{me} *Partie*, und S. 48/49 im zweiten Teil von *Les Chérubins*, II, S. 110, nicht recht überzeugen. Wir erkennen hier eher enge, selbständige Motivarbeit, gewonnen an der Kleingliedrigkeit der italienischen Buffothematik — daher auch die Vorliebe für die Wiederholungsmotivik melodischer wie rhythmischer Art (S. 112 f.) — oder eigenwillige, barocke Fortspinnung der ältere

ren Technik, ohne ausgeprägte neue Gedanken. Alles hängt noch zu dicht ineinander.

Interessanter sind die vielen unregelmäßigen Perioden, die der Verfasser vielfach entdeckt (S. 43 f.), bezeichnenderweise aber auch hier zumeist in Allemanden und Couranten, denen eben die größte künstlerische Reife und Komplizierung eignet, entgegen den modernen Tänzen, die den getanzten Tänzen und somit der Regelmäßigkeit der Perioden viel eher unterliegen. Gerade das wäre zu erkennen gewesen. Mit bloßer Aufzählung und Beschreibung ist nichts gewonnen. Einer getrennten Aufstellung von Thema und Entwicklung im Sinne des Verfassers (S. 67) können wir schon deshalb nicht das Wort reden, weil nun einmal dem Rokoko (dem vor allem der späte Couperin schon untersteht) primär die Melodie, der Klassik die Entwicklung entspricht. Und dieser Entwicklung kommt allerdings Couperin in seiner Motivarbeit, wie z. B. Bach in seiner Arbeit in den Inventionen, schon oft sehr nahe. Sie ist ja der Klassik viel dichter vorgelagert, als es z. B. Haydns frühe Arbeiten erkennen lassen. Trotzdem spielt sich das alles noch auf dem Boden der barock-rokokohaften Gegebenheiten ab.

Margarete Reimann, Berlin

Andrzej Ciechanowiecki: Michał Kazimierz Orgiński und sein Musenhof zu Słonim. Köln—Graz: Böhlau 1961. VIII, 212 S. (Beiträge zur Geschichte Osteuropas. 2).

Der Verfasser, ein Kunst- und Kulturhistoriker, kein Musikologe, widmet seine Abhandlung dem Großhetman von Litauen und seinem ca. 300 km ostnordöstlich von Warschau gelegenen Hof in Słonim, in dessen Besitz Orgiński (1728—1800) 1761 durch seine Heirat mit der Witwe des Vizekanzlers Sapieha, Aleksandra geb. Czartoryska, gelangt war. Besaß Słonim schon unter Sapieha eine gewisse kulturelle Bedeutung, so machte es Orgiński, seit er es 1774 als seine Hauptresidenz wählte, zu einem der musikalisch bedeutsamsten und interessantesten Höfe Polens im 18. Jahrhundert. Reiche Materialien des Hausarchivs von Orgiński, die 1958 aus Privatbesitz in die Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Krakau gelangt sind, gestatten es, neben einer Reihe neuer biographischer Daten das persönliche Verhältnis des Großhetman zur Musik wesentlich präziser zu

bestimmen, als dies bisher möglich war. Nach wie vor ungeklärt bleibt die Verbindung von Ogiński zu seinem entfernteren Verwandten Michał Kleofas Ogiński (1765 bis 1833), ebenso auch die Frage nach der kompositorischen Tätigkeit des Großhetman und der Zuweisung einiger Werke, die beiden Ogiński zugeschrieben werden. Im Spiel mehrerer Instrumente gewandt, verfügte der Fürst in Bezug auf die Musikliteratur seiner Zeit über beträchtliche Kenntnisse, die er bei mehreren Aufenthalten in Deutschland (vor allem Berlin) und auf weiteren ausgedehnten Reisen (u. a. nach Wien, St. Petersburg und wiederholt nach Paris) erwarb. Das Repertoire der in Słonim aufgeführten Werke spiegelt getreu die allgemeine musikgeschichtliche Situation mit dem Hervortreten von Komponisten aus den Bereichen der sog. Mannheimer, Berliner und Wiener Schulen wider. Dabei stehen die Mannheimer Musiker so stark im Vordergrund, daß nach Ansicht des Verfassers „*der musikalische Hof Ogińskis in gewisser Hinsicht eine Übermittlungsstelle oder eine Expositur der Mannheimer in Polen gewesen ist*“ (S. 157). Der Vergleich mit den musikalischen Sammlungen von Świsłocz und Łañcut läßt die ohne Zweifel von Ogiński bestimmte Tendenz im Repertoire seiner Kapelle noch deutlicher hervortreten. Dennoch bleibt gegen die Meinung des Verfassers zu fragen, ob vom Ganzen der weltlichen und geistlichen Magnatenhöfe her gesehen und bei Berücksichtigung anderer polnischer Kapellen (wie etwa der der musikalischen Bursche der Jesuiten in Krakau) diese Sonderstellung von Słonim erhalten bleibt, oder ob sich hier ein für die polnische Musikgeschichte allgemein charakteristischer Zug ausprägt, demzufolge Polen immer wieder — eine bezeichnende Parallele findet sich z. B. am Beginn des 17. Jahrhunderts — eine große Aufgeschlossenheit und Aufnahmebereitschaft neuen Stilelementen gegenüber bewiesen hat. Diese Feststellung wird nicht berührt von der Tatsache, daß gerade zur Lebenszeit von Ogiński die Ideen der Aufklärung sich erst relativ spät im polnischen Musikleben ausgewirkt haben, was in der soziologischen Struktur des damaligen Polen begründet ist. Erst die genauere Kenntnis über die Verhältnisse an den anderen Zentren des polnischen Musiklebens wird hier schlüssige Antwort gestatten.

Das vom Verfasser bescheiden formulierte Ziel einer „*Sammlung und Inventarisierung des Materials*“ ist in der Arbeit weit übertraffen. Vor dem Hintergrund der allgemeinen europäischen und der polnischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wird historisch einwandfrei und philologisch exakt die Entwicklung von Orchester, Vokalensemble, Theater und Ballett in Słonim mit allen erreichbaren und wünschenswerten Details dargestellt. Die beigegebenen Inventare der Instrumente und Musikalien in Słonim sind von über die lokale Bedeutung hinausgehendem Interesse. Ein Lexikon der am Hof Ogińskis tätigen Musiker sowie des Personals von Theater, Oper und Ballett bringt in 138 kurzgefaßten Artikeln weitere Angaben, die Chybińskis *Słownik muzyków dawnej Polski* (Krakau 1948) wesentlich ergänzen. Man darf diese Veröffentlichung von Ciechanowiecki als einen reichen Beitrag zu einer fundierten Darstellung der polnischen Musikgeschichte begrüßen, dem man wegen der häufigen Unkenntnis über Kultur und Geistesleben unseres östlichen Nachbarn eine ihm zukommende allgemeine Beachtung wünscht.

Günter Birkner, Freiburg i. Br.

Pietro Berri: Paganini. Documenti e testimonianze. Genua: Sigla Effe 1962. 189 S., 41 Abb.

Der Name Paganinis hat noch heute seine außerordentliche Faszination nicht verloren und zieht immer wieder und immer kräftiger die Aufmerksamkeit auf sich. Ein Jahrhundert hindurch haben Phantasien, Legenden und Erdichtungen die historische Gestalt so dicht umhüllt, daß man oft kaum entscheiden kann, wo die Wirklichkeit beginnt und wo sie endet. Dieses so problematische Erbe der älteren Paganini-Literatur belastet nicht nur die heutige Paganini-Forschung und macht jeden Fortschritt schwer; es lebt sogar in neuen Publikationen wie *Paganini und die Frauen* von K. Reis, *Liebe, Ruhm und Leidenschaft* von Ch. Waldemar und anderen ähnlichen weiter. Die Pionierarbeiten, die Arturo Codignola mit seinem *Paganini intimo* und Federico Mompellio mit seiner kommentierten Ausgabe der älteren Paganini-Biographie von G. C. Conestabile brachten, zeigen jedoch schon klar den rechten Weg. Langsam und geduldig beginnt man, das wahre Antlitz des Künstlers in authentischen

tischen Dokumenten zu suchen, wie es z. B. G. de Courcy in ihrem *Paganini the Genoese* getan hat.

Unter denen, die um dieses neue Leben in der Paganini-Forschung Verdienste haben, nimmt Pietro Berri einen Ehrenplatz ein. Von Beruf Arzt, Primarius des Krankenhauses in Rapallo und Dozent an der Universität in Genua, ist er Autor mehrerer Beiträge zur genuesischen und ligurischen Geschichte (mit besonderer Berücksichtigung der Medizin) und nimmt am italienischen Musikleben als Musik- und Schallplatten-Kritiker und Musikschriftsteller teil. Von seinen zahlreichen Veröffentlichungen auf diesem Gebiete sind hier namentlich sein Buch *Il calvario di Paganini*, seine periodischen Berichte *Paganiniana* im *Bollettino Ligustico* (seit 1949) und Aufsätze über Paganini zu nennen, von denen eine Auswahl jetzt im vorliegenden Buche in erweiterter und revidierter Fassung erscheint.

Der erste Aufsatz, *Un testamento inedito*, betrifft Paganinis Testament, datiert in Wien am 10. August 1828, in dem er seinen Sohn Achilles zum Universalerben ernannte. Das Dokument war bis 1959 praktisch unbekannt. Berri gibt seine ausführliche Analyse und druckt zugleich neue Dokumente zu den Beziehungen zwischen Paganini und Antonia Bianchi (die Mutter von Achilles) ab. In *Paganini e la Russia* verfolgt er in Briefausschnitten und anderen Belegen Paganinis Plan einer Konzertreise nach Rußland, mit dem der Künstler sich so viele Jahre befaßte, ohne daß er ihn schließlich zur Ausführung brachte. Die zweite Hälfte des Aufsatzes enthält eine kritische Würdigung der russischen Literatur über Paganini, besonders des bekannten Romans *Verurteilung Paganinis* von A. K. Vinogradov, der auch in deutscher Übersetzung erschien. In *Testimonianze e contributi elvetici* finden wir eine ähnliche kritische Übersicht der schweizerischen Beiträge; der Hauptteil stellen jedoch die Erinnerungen des Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee an Paganini (mit welchem er in Frankfurt a. M. zusammentraf), die bisher im Druck nur teilweise erschienen; dazu Schnyders wenig bekannter Aufsatz von 1849, *Ein Neujahrs-Geschenk an Paganini*, der Berri Veranlassung gibt, die Grundlosigkeit einer der häufigsten Verleumdungen, die den Künstler noch heute begleiten, nämlich seiner angeblichen Geld-

sucht zu beweisen. Zwei andere Zeugnisse, die in der Paganini-Literatur bisher unbekannt waren, runden diese *testimonianze* ab: ein Ausschnitt aus den *Lady Morgan's Memoirs*, in denen über „a dinner and soirée for Paganini“ in Dublin am 1. Oktober 1831 berichtet wird, und ein Ausschnitt aus den *Carnets* des französischen Bildhauers David d'Angers, der uns das Antlitz des Künstlers in einer Büste und auf einer Medaille aufbewahrt hat.

Ganz besonders bedeutend ist der Beitrag *Ricette e segreti di Paganini*, da hier Berri eine terra incognita mit jener Fachkenntnis betritt, die ihm als Arzt und Kenner der italienischen Medizingeschichte eigen ist. Die „klinische Odyssee“ spielte in Paganinis Leben eine wichtige Rolle: Dutzende von Ärzten (und leider auch Scharlatanen) behandelten ihn, er unterzog sich nach und nach verschiedenen Heilkuren. Diese traurige menschliche Geschichte hat Berri schon in seinem *Il calvario di Paganini* in aller ihrer Tragik dargestellt. Hier, im Aufsätze, behandelt er das Thema von einem anderen Standpunkte aus: er analysiert ärztliche Rezepte, die sich in Paganinis Notizbüchern befinden, und andere Dokumente dieser Art, gibt scharfe Profile der Ärzte und ihrer Heilmethoden, nimmt zu fremden Hypothesen Stellung und vergift nicht, auch die psychologischen Aspekte mit vielem Takt zu berühren. An dieses Thema knüpft sich harmonisch der letzte Aufsatz *Una strana visita a Pammatone* an, eine Erzählung über Paganinis Besuch im genuesischen Krankenhaus, wo er „*le mani fredde a vari ammalati attaccati dal cholera-morbus*“ berührt hat.

Eine bemerkenswerte Ergänzung des Buches stellen 41 Abbildungen dar, unter anderen z. B. ein schönes, wenig bekanntes Porträt Paganinis von G. Patten, eine meisterhafte Büste von S. T. Konienkov, zwei Seiten einer frühen *Sonata a violino scordato*, eine Kopfzeichnung von J. Turmeau, ärztliche Rezepte, einzelne Seiten aus Notizbüchern usw.

Zu viel hat man über Paganini schon geschrieben und doch zu wenig, wenn wir nur seine ersten Veröffentlichungen zählen. Dutzende von Romanen und Biographien nützen das fesselnde Thema des Hexenmeisters der Violine aus, um ihren Lesern einen geizigen, misanthropischen, durchaus egoistischen Menschen, einen Abenteurer und Scharla-

tan zu malen. Desto mehr freut es, nach längerer Pause wieder ein wirklich gutes Buch über Paganini begrüßen zu dürfen. „*Januensis harmoniae decus unus in orbe*“, so konnte man auf den Programmen des ehemaligen Teatro Paganini in Genua lesen. Es will gelegentlich scheinen, daß weder Genua noch Italien sich heute dieser Worte erinnern. Wir wollen hoffen, daß das Buch von Pietro Berri einen Wendepunkt in der Einschätzung Paganinis auch in seinem Vaterlande bedeutet und daß es nicht allein bleiben wird, „*a mantenerne vivo il culto, onorandolo nella forma più appropriata, e in modo — si spera — non indegno*“.

Zdeněk Výborný †, Jihlava

Albert Dunning: Joseph Schmitt. Leben und Kompositionen des Eberbacher Zisterziensers und Amsterdamer Musikverlegers (1734—1791). Amsterdam: Edition Heuwekemeyer 1962. 135 S. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. 1).

Der Verfasser gibt in seiner auf Anfragen und Anregungen von A. Gotttron entstandenen gründlichen Studie zunächst einen umfassenden Abriss der Biographie Joseph Schmitts. Da über diesen Musiker, Komponisten und Verleger bisher nicht sonderlich viel und nur wenig Gesichertes bekannt war, blieb es nicht aus, daß Dunning durch die zusammengetragenen reichlichen Materialien auch eine Anzahl von Vermutungen und Angaben berichtigen konnte. Der anschließende kurze Bericht über Karl Joseph Schmitt, mit dem der Amsterdamer Musikverleger häufiger verwechselt wurde, trägt zur Klärung der Person dieses ehemaligen Eberbacher Zisterziensers bei. Im Kapitel III würde jedoch der Leser gern etwas mehr über die Verlagstätigkeit Joseph Schmitts und seines Nachfolgers Vincenzo Springer erfahren. Die auf S. 36 f. angeschnittene Frage, ob der Schmitt- oder der André-Verlag den Erstdruck von W. A. Mozarts Linzer Sinfonie herausgebracht hat, dürfte sich anhand eines Vergleichs dieser beiden Ausgaben untereinander sowie mit der Donauerschinger Kopie und mit der Ausgabe dieses Werkes (von Fr. Schnapp, Bärenreiter-Verlag Kassel u. Basel, BA 4704) klären lassen.

Neben dem biographischen Teil liegt die Stärke dieser Arbeit in der kritischen Bewertung der musikalischen Quellen, der wohlabgewogenen Besprechung der Kompo-

sitionen Schmitts und in dem abschließenden Werkverzeichnis. Schon die Fülle der von Dunning herangezogenen zeitgenössischen Kataloge besticht, die im Vorspann seiner Publikation ausführlich angegeben werden. Daß unter anderem neues Licht auf einige J. Haydn zugeschriebene Werke fällt, ist eine schöne Nebenfrucht dieser Studie. Auch die Heranziehung der einschlägigen Literatur zeugt von guter Sachkenntnis. Hier wäre vielleicht lediglich die maschinenschriftliche Dissertation von Eduard Schmitt, *Die Kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert* (Heidelberg 1958) einzufügen. Ansonsten wäre nur noch zu bemerken, daß die Bestände der ehemaligen Kgl. Hausbibliothek in Berlin wieder zugänglich sind und jetzt von der Deutschen Staatsbibliothek betreut werden (vgl. Karl-Heinz Köhler, *Die Musikabteilung*, in Deutsche Staatsbibliothek 1661—1961, Leipzig 1961, Bd. 1. Geschichte und Gegenwart, S. 241—274, speziell S. 270, sowie bei Dunning S. 45); ferner, daß vielleicht die vom Harburger Archiv Dr. Volker von Volkammer aufgefundenen Schuldenprotokolle (um 1800) und die von ihm bereits durchgesehenen Quittungsbelege einen Hinweis geben könnten, ob es sich bei den auf S. 48 angeführten Sinfonien um einwandfreie Werke Joh. Mich. Schmidts handelt. Die Bezeichnung Hauptsatz für Hauptthema (S. 62) ist wenig gebräuchlich. Jedoch können diese Bemerkungen und einige versehenlich stehengebliebene Druckfehler sowie Ungenauigkeiten im Cramer-Zitat (S. 54) den Wert dieser fleißigen und gründlichen Studie nicht schmälern. Man darf der Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte gratulieren, daß sie ihre Publikationsreihe mit dieser gediegenen Arbeit eröffnet hat.

Hubert Unverricht, Mainz

Ernst Tanzberger: Jean Sibelius. Eine Monographie. Mit einem Werkverzeichnis. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1962. VII, 296 S.

Dieses in die vier Hauptabteilungen *Grundlagen*, *Persönlichkeit*, *Werk* und *Stilkritisches* gegliederte Werk, durch den abschließlichen Bezug auf das Thema wahrhaft eine Monographie, ist das Wesentlichste, was bisher in deutscher Sprache über den finnischen Meister erschienen ist. Der Verfasser, durch eine wertvolle Jenaer unge-

druckte Dissertation (1942) über die Symphonischen Dichtungen von Sibelius und einen bis zum Tode des Komponisten währenden, mehrfach zitierten Briefwechsel vollständig ausgewiesen, legt zunächst knapp aber ausreichend die allgemeinen Grundlagen des Schaffens des Meisters dar. Es folgt auf 55 Seiten im Anschluß vor allem an die (in Deutschland kaum vollständig erreichbare) finnische und amerikanische Literatur ein Lebens- und Charakterbild, doch kann auch Tanzberger keine plausible Erklärung für das Schweigen der letzten 30 Jahre geben. Der Hauptteil (176 Seiten) ist in erster Linie dem Orchesterschaffen gewidmet, gilt Sibelius doch (neben dem nicht genannten Carl Nielsen) als der größte nordische Symphoniker; die anderen Werke erfahren eine abgekürzte Würdigung, was der Verfasser für die wertvollen Lieder selbst bedauert (S. 21). Bedenkt man, daß von Sibelius im deutschen Musikleben eigentlich nur die Zweite Symphonie, das Violinkonzert und die *Valse triste* wirklich leben, so erscheint die eingehende analytisch-stilkritische Beschäftigung Tanzbergers mit den Orchesterwerken als notwendig und verdienstvoll. Der Verfasser enthält sich jeden Poetisierens, vor dem ihn der Meister noch in einem einen Tag vor seinem Tode abgeordneten Briefe gewarnt hatte (253). So hätte Sibelius Tanzbergers Ablehnung der Krohnschen Deutungen sicherlich zugestimmt. Für die Formanalyse stützt sich der Verfasser auf die von A. Lorenz seinen Untersuchungen über R. Wagner zugrundegelegten Typen, die ihre Brauchbarkeit, z. B. für die vierteilige, bisher nicht enträtselte Großbarform der Vierten Symphonie, aufs beste erweisen. Doch wird zugegeben, daß angesichts „*der starken Labilität vieler Formen der untersuchten Werke*“ (247) auch andere Deutungen möglich sind. Im Schlußkapitel wird dann eine Zusammenfassung der im Lauf der Analysen festgestellten und an mehreren Beispielen aufgewiesenen stilistischen Eigenheiten geboten.

Aus den glücklich gewählten, ein umfassendes Bild gebenden Notenbeispielen könnte man vielleicht noch einige stilistische Züge als bedeutsam vermuten: Die Abwandlung eines Kernmotivs (213/14), die Themenumwandlung (228 I zu 229 I, rhythmische Umwertung), die Orgelpunkte (2. Symphonie!), die intensive Tonrepetition (83, 84, 89). Besonders auffällig erscheinen die

rhythmischen Verhältnisse, nicht so sehr die Neigung zu Taktwechsel, Großtakten, durchgeführten Modellen (117 u. 89) und Atempausen als die den Sinn des Grundrhythmus bedrohenden Umformungen (105, Var. a 1), besonders die vielartigen, suggestiv notierten, synkopischen, die Taktsektoren wie -Grenzen angreifenden (147), auch hemiolischen (98) Bildungen. Wesentliche stilfornehmende Beziehungen werden festgestellt zu Beethoven, Pfitzner, Liszt, Wagner, R. Strauss und Bartók; der impressionistische Einschlag wird als gering veranschlagt, auch der folkloristische Ertrag erscheint als unbedeutend. Trotzdem war Sibelius kein Epigone, davor bewahrte ihn die Liebe zu seinem Volke (263).

Für eine hoffentlich baldige Neuauflage des von Sibelius' deutschem Hauptverleger mustergültig ausgestatteten, mit 5 Abbildungen, einem Quellennachweis und einer Ahnentafel versehenen Werks noch einige Vorschläge: vielleicht könnten dem sorgfältig gearbeiteten Werkverzeichnis Seitenzahlen beigegeben werden, da auch die Biographie mehrfach auf die Werke Bezug nimmt und Zusammengehöriges hie und da an verschiedenen Stellen eingereicht ist (z. B. für op. 45). Ferner würde es sich empfehlen, da Sibelius' Harmonik wohl ein noch ungeklärtes Kapitel ist, in manchen Fällen die Tonart anzugeben (steht z. B. der Anfang von 184 in H-dur oder gis-moll?) bzw. die Bässe durch Buchstaben anzudeuten.

Tanzberger nennt sein Buch bescheiden „*den Anfang einer deutschen Sibeliusforschung*“, zumal da der Stoff „*unergründlich und unerschöpflich*“ sei. Das Buch ist aber zu gutem Teil schon Erfüllung. Keiner, der sich ernsthaft mit dem finnischen Meister beschäftigen will, sollte an einer vollständigen Lektüre des klar und überzeugend geschriebenen Buches vorübergehen.

Reinhold Sietz, Köln

Eric Sams: *The Songs of Hugo Wolf*. Foreword by Gerald Moore. London: Methuen (1961). XII, 268 S.

Die Pflege der Kunst Hugo Wolfs ist, zum mindesten in Deutschland, nach dem Ersten Weltkrieg zurückgegangen, dagegen scheint sie in England zuzunehmen, wie die rührige Tätigkeit der Hugo Wolf Society und die wertvolle Biographie von Fr. Walker (deutsch Graz 1953) erkennen lassen. Auch das vorliegende Werk, dem im deutschen

Sprachbereich, auch für andere Meister des Liedes, nichts Gleichwertiges zur Seite zu setzen ist (nur für Brahms versuchte Max Friedländer 1922 mit geringerem Glück etwas Ähnliches), ist ein Zuwachs in der Erkenntnis des Liederkomponisten Wolf. Sams bespricht in Einzeldarstellung sämtliche 242 veröffentlichten Gesänge des Meisters, mit Ausnahme des Nachlasses. Obwohl das Buch offenbar in erster Linie für die Praxis gedacht ist und der Verfasser streng wissenschaftliche Untersuchungen nicht beabsichtigt, enthält es doch viel des auch für die Forschung Wissens- und Bedenkenswerten, wenn es auch fraglich erscheinen mag, ob sich eine deutsche Übersetzung in der vorliegenden Form lohnt, da z. B. in den Einleitungen zu den Zyklen viel für deutsche Benutzer Entbehrliches steht und wir in den Arbeiten von G. Bieri (Bern 1935) und in der ungedruckten Frankfurter Dissertation von W. Salomon (1925) beachtenswerte, ja grundlegende Beiträge zur Wolfforschung besitzen. Besonders wichtig erscheint die 23 Seiten lange Einleitung *Wolf as a songwriter*; sie bemüht sich, alle Elemente des Wolf'schen Liederschaffens vorzuführen. Doch ist eine ganze Anzahl wertvoller, z. T. neuer Feststellungen über die Einzelbesprechungen hin verstreut, deren wenigstens kurz zusammenfassende Erwähnung in dieser Einleitung nützlich gewesen wäre.

Wie verständlich, geht Sams von der Grundannahme aus, daß „*the formal perfection . . . is derived directly from the poem*“ (S. 2), später heißt es, für Wolf ganz besonders zutreffend: „*It is not enough to present poetry; the mood and the scene must be recreated fresh*“ (168). Daraus läßt sich jede der Einzelfeststellungen über Form, Rhythmik, Deklamation, Melodik, Harmonik, Tonartlichkeit und Begleitung eigentlich ableiten. Eine ausführliche Darstellung dieser Faktoren findet man in der wertvollen Dissertation von Salomon, die Sams wohl unzugänglich war, aber auch Bieri unbekannt geblieben zu sein scheint. Anregend ist die von Sams aufgestellte Liste von 24 Nummern gewisser, wohl nur für Wolf typischer, beherrschender stilistischer Einzelzüge (2–18), deren Zufälligkeit und Unvollständigkeit dem Verfasser bewußt ist. Er nennt sie auch „*correspondences*“ oder „*stereotypes*“; „*motifs*“, wie es meist heißt, sind sie eigentlich nicht (sie erschließt das auch sonst gute Register). Angesichts ihres

labilen Charakters sind überzeugende Notenbeispiele nicht immer zur Hand. Manche haben eine gemeinsame Grundlage, so die Nrn. 3, 4, 19, 20, 22 den Halbton, andere sind gute Bekannte, so 6 (Webers ritterliche Rhythmen) oder 10 (Arie „*Frohsinn und Laune*“ in Nicolais *Lustigen Weibern*). In der Zuweisung im Hauptteil ist der Verfasser oft recht großzügig. Die summarische Charakterisierung der Zyklen kann angesichts deren universaler Artung nicht erschöpfend sein. Sams' Annahme dreier stilistischer Perioden ist nicht unbegründet. Übrigens lehnt er eine tiefergehende Beeinflussung Wolfs durch Wagner deutlichst ab (31).

Die Besprechung des Hauptteils, der Einzellieder — jeweils mit Angabe des Entstehungsdatums, aber leider nicht der für Wolf so wichtigen Originaltonart, über die der Verfasser S. 6 Wertvolles zu sagen hat — kann nicht ins Detail gehen. Sams erkennt klar die Schwierigkeit, jedem Lied in der angepaßten Form und im Umfang gerecht zu werden, wie ja jede Musikbeschreibung problematisch sei. Nirgends begnügt er sich indessen damit, den musikalischen Verlauf, soweit er vor Augen liegt, nachzuerzählen. Er verfolgt vielmehr und deutet auf der Basis des — auf Stimmungsgehalt, Form und Komponierbarkeit sowie die literarische Situation (z. B. die Wilhelm-Meister-Lieder, 117/26) hin diskutierten — Gedichts, meist in feinfühligster Weise, die musikalische Gestaltung, vergleicht Stücke ähnlicher Stimmung miteinander, schlägt Brücken von einem Lied zum andern, und deckt Wolfs oft tief versteckte Assoziationen auf. Er ist, immer um Begründung bemüht, auch nicht blind für Fehlleistungen, z. B. im Falle des bekannten *Heimweh* („*borring*“, „*insipid*“), gibt zu, daß es Beispiele dafür gibt, „*where is no window to let music in*“, erkennt Symptome nachlassender Kraft (239) und mühsamen Gestaltens (165). Als Beispiele kongenialer Deutungen seien die des *Prometheus* (156) und des geistlichen Teils des *Spanischen Liederbuchs* (165 ff.) genannt. Auf Vergleiche mit Fassungen anderer Meister läßt sich Sams, wohl aus Platzmangel, meist nicht ein. Wertvolles Material enthalten die fast jeder Nummer beigegebenen *Notes*. — Noch ein Wort über die von Sams stammenden Übersetzungen; sie sind entweder wörtlich, zusammenfassend oder paraphrasiert. Es wäre, gerade für englische Verhältnisse, besser gewesen, es bei der wört-

lichen Übertragung (wie sie korrekt, aber nicht schwunglos, die Petersausgabe bietet) zu belassen, zumal es für fast alle Dichter Wolfs in England künstlerisch einwandfreie Übersetzungen gibt. Wie dürr ist z. B. der Schluß des Mörikeschen *Er ist's!* durch „*That is Spring himself*“ wiedergegeben; das berühmte „*Wenn du zu den Blumen gehst*“ (180) findet ein gar kümmerliches Äquivalent, und von der Poesie der zweiten Strophe des Eichendorffschen *Liebesglücks* (111) ist kaum noch etwas zu erkennen. Glücklicherweise wird bei Zitierungen die deutsche Fassung bevorzugt.

Doch wollen diese Bemerkungen den Wert des Samsschen Werks keineswegs beeinträchtigen. Vielleicht ist es nicht gerade „*a masterpiece*“, wie das Vorwort will, aber es ist einheitlich konzipiert, sachlich und klar geschrieben und daher „gut und nützlich zu lesen“. Reinhold Sietz, Köln

Fourteenth-Century Italian Caccia, edited by W. Thomas Marrocco. Second Edition, revised. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America (Publication No. 39) 1961. XXIII S. Introductory Study. 114 S. Notenteil, VI Faksimile-Tafeln.

Es sind ziemlich genau zwanzig Jahre her, daß W. Th. Marrocco eine erste zusammenfassende Ausgabe der italienischen Caccien vorgelegt hat. Nun ist dieses verdienstvolle Werk in zweiter und zugleich wesentlich erweiterter Auflage erschienen. Nicht weniger als sechs Stücke sind mit Recht neu in die Sammlung aufgenommen worden, und auch der Einleitungsteil hat einige bedeutsame Verbesserungen und Erweiterungen erfahren. Marroccos Ausgabe umfaßt damit nun nicht nur die Caccien im engeren Sinne des Wortes, sondern alle italienischen Trecentolieder, deren Bauprinzip auf dem Kanon beruht: Caccia, kanonisches Madrigal, kanonische Ballata, das der französischen Chace nachgebildete „*Apposte messe*“ von Lorenzo (hier fehlt allerdings der Hinweis, daß der Strophenteil auch dreistimmig gelesen werden kann, vgl. Pirrottas Ausgabe), und Landinis „*De, dimmi tu*“, das einen Unterstimmenkanon aufweist. Diese z. T. schon in der ersten Auflage vorgenommene Erweiterung des Caccia-Begriffes ist durchaus zu rechtfertigen und ergibt sich aus der Tatsache, daß literarisch-inhaltlicher,

literarisch-formaler und musikalisch-satztechnischer Caccia-Begriff nicht immer miteinander übereinstimmen. Nicht in die Sammlung mit aufgenommen sind einzig diejenigen Madrigale, die bloße Ansätze zu kanonischer Bildung aufweisen wie Lorenzos „*Dà, dà a chi avaregia*“, Gherardellos „*Intrand'ad abitar*“, Giovanniis „*Per ridd'andando*“ und das anonyme „*Nel prato pien de fiori*“. Ebenfalls aus verständlichen Gründen fehlt das nur in der Einleitung erwähnte *Gloria* des Matteo de Perusio (Hs. Modena), das einer Caccia nachgebildet ist.

Die von Marrocco veröffentlichten Werke erstrecken sich ihrer Entstehung nach über einen Zeitraum von rund 60 Jahren (etwa 1340 bis 1400). Die Blütezeit der Caccia liegt jedoch eindeutig in der ersten Hälfte dieser Periode. Auch scheint sich diese Form besonders in Oberitalien großer Beliebtheit erfreut zu haben. Darauf hin weisen nicht nur die erhaltenen Werke, sondern auch die große Jagdlust der oberitalienischen Signori, der Visconti und der Scaligeri. Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß auch Landini sein „*Così pensoso*“ — sicherlich ein Frühwerk des Meisters — für einen oberitalienischen Hof geschrieben hat. Es muß zudem auffallen, daß alle diejenigen Caccien, die sicherlich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verfaßt worden sind (Werke von Nicolò, Donato, Andrea, Zacharias) keine Jagdszenen im realistischen Sinne des Wortes mehr darstellen. Aus diesen Feststellungen ergibt sich, daß der von Marrocco als Hauptepoche („*greatest diffusion*“) der Caccia angegebene Zeitraum von 1350 bis 1380 um etwa zehn Jahre nach rückwärts zu verlegen ist. Hieraus ergeben sich dann vielleicht auch gewisse Umstellungen der „*approximately chronological*“ Ordnung (S. XIX/XX), indem z. B. das im Cod. Rossi als Unicum überlieferte „*Or qua, compagni*“ als ein ausgesprochenes Frühwerk der Gattung an den Anfang der Liste zu stellen wäre. Daß Zacharias „*Cacciando per gustar*“ an letzter Stelle zu stehen hat, ist keineswegs so sicher. Marrocco irrt nämlich, wenn er auf S. XVIII diesen Komponisten mit dem von Haberl um 1420 nachgewiesenen päpstlichen Sänger Nicolaus Zacharie identifiziert (vgl. hierzu meine Trecentostudien, S. 7/8). Ebenfalls zu korrigieren ist die von Pirrotta als Irrtum nachgewiesene Organistentätigkeit Giovanniis in Florenz (vgl. Pirrotta, Artikel *Johannes de Florentia*, in MGG 7, Sp. 90).

Die Übertragungen Marroccos sind im ganzen gut gelungen und im Anhang mit einem Kritischen Bericht versehen. Trotzdem empfiehlt es sich, Pirrottas Übertragungen in den bisher erschienenen vier Bänden seiner Ausgabe im *Corpus mensurabilis musicae* vergleichend zu benutzen. Für die beiden Landini-Stücke leistet die Ausgabe von Schrade gute Dienste. Marroccos Bevorzugung der Squarcialupi-Fassungen ist nicht unbedingt zu begrüßen. Handelt es sich doch bei dieser Quelle um eine relativ späte Überlieferung, die an Qualität vielfach hinter der Hs. Florenz Panc. 26 (FN) zurücksteht. Irreführend ist auch die Behauptung, daß die Squarcialupi-Notation kaum italienische Taktpunkte und Divisionszeichen aufweise. Dies ist zwar für einzelne Stücke richtig, trifft aber keineswegs für den gesamten Kodex zu. Unerfindlich ist ferner, weshalb Marrocco bei einzelnen Stücken die Oberstimmen oktavierend, bei anderen aber in der Originallage notiert. Wer die kleine diesbezügliche Bemerkung auf S. XXI übersieht, wird aus der Stimmage nicht klug werden. Ebenfalls nicht ohne weiteres aus dem Notentext ersichtlich ist die von Marrocco angewandte Verkürzungspraxis der rhythmischen Werte: meist reduziert er im Verhältnis 1:4, zuweilen aber auch im Verhältnis von 1:2. Einzig bei Nr. XI findet sich am Anfang des Stückes ein Hinweis auf die Wertrelation von Original und Übertragung. Es zeigt sich einmal mehr, daß die Angabe des Incipits jeder Stimme in Originalnotation einer Notwendigkeit entspricht. In Marroccos Ausgabe können einzig die sechs schönen Faksimile-Tafeln für die entsprechenden Stücke über diesen Mangel hinweg trösten. Was die Akzidentensetzung betrifft, betont der Herausgeber, daß er keinen Anspruch auf Lösung dieser schwierigen Frage erhebe. Zusätzliche Akzidentien sind denn auch überaus spärlich gesetzt und fehlen selbst an Stellen, wo sie selbstverständlich zu erwarten wären (z. B. S. 15, T. 34 und 46: *cis*; S. 28, T. 24: *cis*; S. 37, T. 6 und T. 22: *fis*; S. 38, T. 58: *fis*; S. 39, T. 140 *Superius*: *b*; S. 40, T. 5: *cis* usw.). Nicht über alle Zweifel erhaben ist die Textierung. So fragt man sich z. B., weshalb auf S. 64, 1. Zeile der Text „*quà con*—“ schon in Takt 2 gebracht wird, während er doch im Original (vgl. Plate V) eindeutig erst im vierten Takt zu stehen hat. Auch wäre es in diesem Stück nötig gewesen, anzugeben, daß die letzte

Achtelnote in Takt 1 und in der Kanonstimme von Takt 10 eine *Plica* ist. Endlich sei bemerkt, daß auch die *Cross Reference Table* einige kleine Irrtümer und Lücken aufweist:

- Nr. 1: („*Apposte messe*“), Stimmzahl: 2 oder 3.
 Nr. 2: („*Cacciando*“): Der Tenor dieses Stückes steht auch im Fragment *Macerata*; der *Superius* in der Hs. *Straburg* zum Text „*Salve mater*“.
 Nr. 23: („*Segugi a corta*“) ist in beiden Hss. anonym überliefert. Pirrotta vermutet, daß dieses Stück, wie auch Nr. 18 („*Or qua, compagni*“) von Piero stammen könnten.
 Nr. 25: („*Tosto che l'alba*“): hier fehlt Hs. FN fol. 86 (vgl. aber den Krit. Bericht, wo diese Hs. genannt ist).
 Nr. 26: Das *Ritornell* dieser *Caccia* findet sich auch in der Hs. *Pad. C* (Padua, *Bibl. Univ. Ms. 658*).

Trotz dieser kritischen Bemerkungen kann der in sauberer Aufmachung erschienene und mit ausgezeichneten Faksimile-Tafeln versehene Band als Beispielsammlung zur Geschichte der *Caccia* und des Kanons gute Dienste leisten.

Kurt von Fischer, Erlenbach (Zürich)

Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch zur *Pastoralsymphonie* op. 68 und zu den *Trios* op. 70 I und II. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Dagmar Weise. 1. Bd.: Einleitung, Verzeichnisse und kritischer Bericht. 2. Bd.: Übertragung des Skizzenbuches und Faksimile-Tafeln. Bonn: Beethovenhaus 1961. 161, 124 S., 2 Faks. (Beethoven, Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe heraus gegeben von J. Schmidt-Görg).

Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1802–1803, herausgegeben von N. Fischmann. 1. Bd.: Einleitung, historische und stilkundliche Untersuchungen, Verzeichnisse und Kommentar (russisch). 2. Bd.: Übertragung. 3. Bd.: Faksimile des ganzen Skizzenbuches. Moskau: Staatlicher musikalischer Verlag 1962. 341, 189, 174 S.

Diese beiden umfangreichen Veröffentlichungen stellen einen sehr wichtigen Beitrag zur Kenntnis von Beethovens Arbeitsweise dar. Dem Plan der auf über 5000

Blatt berechneten Gesamtausgabe entsprechend gibt das Werk des Beethovenhauses die Übertragung des 120 Seiten umfassenden Skizzenbuches aus dem Besitz des Britischen Museums nach einem besonderen Verfahren, das möglichst genau die räumliche Verteilung und Anordnung der Skizzen beibehält (vgl. meine Besprechung *Mf VII*, 1954, S. 95). Ein minutiöser kritischer Bericht, eine kurze Einleitung über die Schicksale der Handschrift und Verzeichnisse der vorkommenden Werke ermöglichen die weitere Verwertung der Ausgabe. Die Moskauer Veröffentlichung gibt eines der beiden in Rußland befindlichen Skizzenbücher als Faksimile, in Übertragung, mit Verzeichnissen, umfang- und inhaltreichen historischen und stilkundlichen Darlegungen und Kommentar in russischer Sprache. Mit seinen 174 Seiten ist es das bislang umfangreichste faksimilierte Skizzenbuch. Sein Herausgeber N. Fischmann hat über die *Autographe Beethovens in der UdSSR* auch in einer deutschsprachigen Publikation berichtet (Beiträge zur Musikwissenschaft 1961); auch gab er *Einleitende Bemerkungen zur Entzifferung des Skizzenbuches Beethovens von 1802 bis 1803* heraus (Moskau 1963).

Das Londoner Buch enthält auf rund 120 Seiten Skizzen zur Pastoralsymphonie op. 68, zu den Trios op. 70, der Cellosonate op. 69, schließlich eine Anzahl kurzer Bruchstücke zu unbekanntem Werken. Das Moskauer Buch ist zur Hauptsache den Variationen op. 34 und 35, der Kreuzersonate op. 47, der Klaviersonate op. 31 III, dem Oratorium *Christus am Ölberg* op. 85 und dem 1939 erstmalig von W. Hess nach einem Berliner Autograph veröffentlichten Duett „*Ne' giorni tuoi felici*“ aus Metastasio's *Olympiade* gewidmet. Neben kleinen Entwürfen zur *Eroica* op. 55 und unbekanntem Werken enthält es zwei bislang nicht veröffentlichte Stücke: den Kanon „*Languisco e moro*“ und einen textlosen unendlichen zweistimmigen Kanon in G-dur. Eine Skizze zu op. 119 III, hier „*tedesco*“ genannt, nicht „*à l'Allemande*“ wie in den Bagatellen, gibt einen Anhalt zur Datierung. Interessant sind auch Ansätze, die Beethoven „*Fuga antique*“ nennt. Wie umfangreich Beethovens Skizzieren war, stellen etwa die 30 Seiten zum op. 35, die fast 40 zu dem Duett dar. Da dem Bande auch eine moderne Partitur dieses Stückes beigegeben ist, bietet ihr Ver-

gleich mit Faksimile und Übertragung leichte Einblicke.

Einiges Bemerkenswerte sei angedeutet. Gerade bei den Skizzen zur Pastorale fällt die Vielzahl der zum Teil sogar veränderten Phrasierungsangaben und dynamischen Zeichnungen auf. Sie hatten also für Beethoven hier eine besondere Bedeutung, da sie sich in seinen andern Skizzen in viel geringerem Maße finden.

Beide Ausgaben zeigen, daß sich Skizzen zum gleichen Werk in verschiedenen Büchern, an verschiedenen Orten befinden. Das *Pastorale*-Buch ist nur ein Bruchstück, aus dem etwa 30 Seiten herausgenommen wurden, die sich nun in einem andern Sammelband befinden. Ein vollständiger Begriff von der Entstehung der Sinfonie müßte beide Quellen, vielleicht noch weitere in Betracht ziehen. Eine zur Zeit noch kaum mögliche Inhaltsangabe aller Skizzen wird einmal notwendig werden. Das zeigt auch das Moskauer Buch für op. 35. Meine Arbeit *L. van Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es-dur* (Beethoven-Jahrbuch 1953/54) hatte für sie das sogenannte Keßlersche Skizzenbuch benutzt. Auf den dort dem op. 35 gewidmeten 15 Seiten fehlten Vorarbeiten zu den Variationen 6, 7, 12, 13. Ich hatte auf die besondere großformale Bedeutung gerade dieser Teile hingewiesen. Das Moskauer Buch stellt die weitere Entwicklung dar und bringt Skizzen zu den Variationen 6, 12, 13. Es fehlt noch Nr. 7, der Kanon; für ihn gibt es vielleicht noch eine andere Quelle. Dafür findet sich eine Disposition zu op. 35, die fast nur noch von Skizzen zur Fuge gefolgt ist. Sie entspricht in vielem der endgültigen Anordnung. Auf die Bedeutung solcher Dispositionen habe ich schon früher hingewiesen (*Die Bedeutung der Skizzen Beethovens*, S. 127 ff.).

Entwürfe zur 3. Sinfonie sind nur kurz und spärlich. Fischmann erörtert ihre Beziehungen zu dem von Nottebohm 1880 besprochenen Skizzenbuch (Neuausgabe von P. Mies, 1924) in seinem Kommentar ausführlich. Dieser bringt weitere Darlegungen über die Urmelodie des *Prometheus*, über op. 34, 35, das Duett aus *Olympiade* und das Oratorium op. 85.

Das *Pastorale*-Skizzenbuch gibt auch einen Begriff von der Plötzlichkeit der Einfälle, die doch immer im Ganzen des Beethovenschen Stils bleiben. S. 14r bringt gleich zu Anfang

das Wort „*Donni*“ (= Donner) mit einem Tremolo auf dem Baßton *des*. Die Regenfigur der Sinfonie tritt dagegen zuerst in 16teln, dann in Achteln auf, zwischen denen geschwankt wird. Noch bezeichnender ist S. 29v, wo oben, ganz für sich, steht „*Bliz*“, musikalisch dargestellt durch die Reihe $d^{\sharp}-e^{\sharp}-f^{\sharp}$, deren erste beiden Noten 16tel, die letzte ein Viertel sind; dazu ein akkordisches Tremolo und die Dynamik *ff pp*. Schon wenig später wird diese vorschlagsmäßige Figur in die Dreiklängsbrechung der Endfassung gereckt. Betrachtet man nun T. 17 ff. der *Introduzione* des II. Aktes im *Fidelio* vor den Worten „*Gott, welch Dunkel hier*“, dann findet man die ursprüngliche Blitzfigur, nur als Vorschlag geschrieben, über dem Tremolo mit der Dynamik *sf > p*. Es handelt sich in der *Pastorale* also gar nicht so sehr um ein tonmalerisches Motiv, sondern um ein „Schreck-Motiv“ Beethovens. Die Gefühlsbedeutung ist zentraler als die realistische. Solche Ganzheit Beethovenscher Motivik ist oft erwähnt; etwa in meinem genannten Buch S. 111 ff. Fischmann weist in seinem Kommentar auf Beziehungen zwischen op. 85 und dem *Fidelio*, zwischen op. 31 III und op. 47 hin. Harry Goldschmidt hat das Problem für die Werke 59, 60, 61, 72 in dem Aufsatz *Motivvariation und Gestaltmetamorphose* (Besseler-Festschrift 1961) eingehend untersucht. Die Vogelstimmenszene hat in dem Skizzenbuch noch nicht ihre endgültige Form gefunden; vielleicht findet sich das in den abgesprengten Seiten.

Eine Beobachtung sei erwähnt. Sieht man ein Skizzenblatt in seiner originalen Form an, dann macht es trotz seiner vielfach schweren Lesbarkeit, seinen seltsamen Aneinanderreihungen von Bruchstücken doch immer einen ganzheitlichen, ich möchte fast sagen, ästhetisch wirksamen Eindruck. Der verschwindet auch in der räumlich gleichen Bonner Übertragung völlig. Das ist nicht anders möglich. Aber es zeigt, wie schon der Anblick der Skizzen einen Einblick in Beethovens Größe und Eigenart geben kann.

Beethovens kompositorische Arbeitsweise ist wohl eine einmalige Erscheinung. Romain Rolland schrieb mir seinerzeit, daß das Eindringen in Beethovens Skizzen nicht nur den Musikern, sondern auch den Psychologen von großem Nutzen sei. Jede neue Ausgabe, die das Studium durch eine lesbare Wiedergabe erleichtert, ist daher von größter Be-

deutung. Faksimiles sind zu begrüßen, schon zur Erhaltung der Originale. Eindringliche Studien, wie die Fischmanns, können als Grundlage und Anregung dienen.

Paul Mies, Köln

John Bull: Keyboard Music. I. Ed. by John Steele and Francis Cameron with introductory material by Thurston Dart. Published for the the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1960. 171 S. (Musica Britannica. XIV).

John Bull: Keyboard Music. II. Transcribed and edited by Thurston Dart. Published for the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1963. 238 S. (Musica Britannica. XIX).

Die beiden Bände stellen einen der vielen Versuche dar, eine Gesamtausgabe eines einzelnen Meisters des 17. Jahrhunderts vorzulegen, bieten aber als solche neue, beachtliche Aspekte, die sehr wohl zu einem Anstoß für einen Neuanatz auf diesem Gebiet werden könnten, wenn man Gesamtausgaben dieses Stils angesichts der komplizierten Quellenlagen noch für sinnvoll erachtet. Interessant ist, daß die Quellsituation der Virginalmusik sich kaum von der nord- und süddeutscher oder französischer Tabulaturen unterscheidet. Für Einzelheiten sei der Benutzer, wo sie hier nicht angeführt sind, auf den sorgfältigen Kritischen Bericht, sowie auf Einleitung und Beschreibung der Editionsgrundsätze der vorliegenden Ausgabe verwiesen.

Die Methode, die angewandt wird, ist die, von den vielen Quellen — es handelt sich um rund 30 — die zur Grundlage zu wählen, die entweder über den anscheinend besten Text (der sehr häufig mit dem ausführlichsten identifiziert wird) oder über den anscheinend verlässlichsten Schreiber verfügt, von den übrigen Quellen sehr wesentliche Varianten im Notentext selbst in kleinen Typen einzufügen, die übrigen im Kritischen Bericht (nicht mehr als Notentext) zu bringen und einzelnen, besonders fragwürdigen Quellen überhaupt keinen Einfluß auf den Text zuzubilligen. Es sind also wenig Kompilierungen vorgenommen. Diese Grundsätze scheinen zunächst viel für sich zu haben. Bezüge man selbst fragwürdige Quellen mit ein und gäbe man den Bänden etwa einen Beiband mit, der jede Abweichung ausgeschrieben böte, mit dem Wahr-

scheinlichkeitsgrad ihrer Gültigkeit, so gewänne der Benutzer ein ziemlich vollständiges Bild. Zweifelsfälle sind in zwei Appendices untergebracht, je nach dem Echtheitsgrad ausgeschrieben oder nur mit Incipits angegeben. Hinzu kommen biographische Daten, die einmal als Grundlage für eine Biographie von Bull dienen können. Merkwürdigerweise existieren für Bulls Werke 10 Quellen weniger als für Gibbons, doppelt erstaunlich bei seinem Wirken auf dem Festland. Was ihm etwa an weiteren deutschen Anonymi zukommt, steht noch aus. Ein zusätzlicher Hinweis ist mit dem *Englischen Bauern Dantz* aus KN 146 (Vgl. Bull II, S. 126) gegeben, ein zweiter mit der Behandlung des Themas von „*God Save the King*“ in Lüneburg KN 208¹ (vgl. unsere Misczelle in Mf XVI). Da die Lüneburger Hss. viel Sweelink nahestehende Meister bieten und Sweelink auch in süddeutschen und norditalienischen Hss. genannt ist (Padua Ms. 1982, Giordano 7, Wien, Minoritenkloster, Ms. 8), könnte noch manches sich anfinden.

Betrachtet man die Quellenverwertung im einzelnen, so ergeben sich Fragen und Zweifel. Die rund 30 Quellen sind leider auch da, wo Ausgaben von ihnen oder Literatur über sie nicht vorliegen, nur knapp besprochen, so daß ein kontrollierbarer Befund nicht immer vorliegt. Eine Quellenkunde, wie Riedel (*Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente...*, Kassel—Basel 1960) sie neuerlich gefordert hat, ist auch hier erst noch zu leisten. *Bu* (vgl. für alle vorkommenden Abkürzungen I, S. 159 f.; II, S. 225 f.) gehörte nach Angabe der Herausgeber ebenso *Cosyn* wie *Co*; trotzdem sind im Index von *Bu* offensichtlich die wenigsten Stücke mit Autorangaben versehen, in *Co* alle. Andererseits könnte gerade die Tatsache, daß eben der ältere Teil, der aus manchen Konkordanzen Bull zugewiesen werden kann, keine Autornamen enthält, doch für Bulls Autograph sprechen, was in den Vermerken des II. Bandes vom Herausgeber aus textlichen und stilistischen Gründen auch vermutet wird. Schrieb er nämlich die Hs. zu seinem eigenen Gebrauch, so wären Signierungen unnötig gewesen. Bei *El* könnten die Initialen auf dem Deckel ebensowohl den Besitzer wie den Sammler andeuten. Das würde das Datum in Frage stellen. *P 2* erscheint von Haus aus sehr ungewiß, da das Ms. alles anonym bringt.

Im I. Band sind rund 25 Stücke nur nach einer Quelle aufgenommen. Von diesen rät der Herausgeber bei *Me* und *Co* selbst zur Vorsicht. Weiter ist gleich das erste Stück von *Vi* fragwürdig in der Zuspriechung, was auf weitere Vorsicht schließen läßt. Daß *Tr* öfter andere Autoren nennt und andere Fassungen zeigt, weiß man. All diese Stücke müssen also ungesichert bleiben. *To* sollte man (nach den Angaben in *Musica Britannica V*, S. 155 ff.) für zuverlässig halten. Ob aber die Korrekturen und Revisionen in der Hs. wirklich von Tomkins selbst sind, kann nur entscheiden, wer seine Handschrift in allen Phasen kennt. Die verschiedenen Tinten könnten ebensowohl auf zeitlich verschiedene Korrekturen wie auf verschiedene Korrektoren deuten. Wo aber die Autorangabe nur im Index erscheint, der (S. 160) von späterer Hand ist, wird man zweifeln müssen.

Auch, wo nur nach stilistischen Gründen vorgegangen ist (vgl. auch II, S. XV), müssen wir angesichts der Vielfalt der Fassungen Bedenken erheben. Wir halten sie hier wie in deutschen und französischen Tabulaturen am ehesten für Eingriffe der Schreiber und Spieler, weniger für Revisionen der Autoren (vgl. II, S. XVI), diese natürlich nie ausgeschlossen. In I fallen die vielen *In nomines* (fast durchweg in denselben Quellen und auf einander naheliegenden Seiten) auf. Sollte hier nicht nach Gattungen gesammelt sein, was die Autorangaben doppelt fragwürdig macht? Für *Bu* bestätigt das II, S. XIV. Selbst Aneinanderfügungen wie Nr. 20 und 21 in *To* brauchen nicht für denselben Autor zu bürgen. In den meisten Fällen ist der Autor ohnehin nur in *El* genannt. Leider ist gerade diese Hs. wenig erläutert. Nach Hendrie zeigt auch sie Fehler, wie es natürlich ist. Wie lässig die Quellen ihr Material nun einmal handhaben, zeigt für I die Koppelung von Präludium und Fuge von verschiedenen Meistern bei Nr. 6 und 14, und zeigen ebenso die verschiedenen Bearbeitungen ein und desselben Stücks in derselben Hs. für Nr. 9, 17, 14, 20, 22. Bei Nr. 14, 20 und 22 könnte man bei den geringen Varianten annehmen, der Schreiber habe vergessen, daß er das Stück schon notiert hatte. Geht man vom Stilkritischen aus, so könnten die *In nomines*, entgegen dem, was wir philologisch gegen den gleichen Autor einwandten, sehr wohl einem Autor angehören — aber ist ihre Kompositions-

weise überhaupt je sehr unterschiedlich? Dagegen sind Nr. 17 und 18 stilistisch sehr verschieden, philologisch aber haltbar, wenn man bei Nr. 18 nicht annehmen darf, daß *To* sich nach *Tr* gerichtet hat, und *Tr* den Autor falsch nennt. Die Verschiedenheit der Kompositionen läßt das fast vermuten. Gesichert scheinen solche Stücke wie I Nr. 30, 31, 34, 7, 44. Manche Stücke zieht der Herausgeber in I, trotzdem er sie aufgenommen hat, selbst in Zweifel, so Nr. 39, 51, 57 bis 60. Was ist im Endeffekt erreicht, wenn die *Editorial Method* von I erklärt, kein Kommentar ersetze das Studium der Quellen? Wie soll der Benutzer erkennen, wann und ob *Cosyn*, wann *Tregian*, wann *Messaus* am Werk waren, da, wo nicht alle Varianten gegeben werden können? Eingeweiht bleibt jeweils nur der Herausgeber, solange die Quellen nicht ediert sind.

Die *Editorial Method* ist in beiden Bänden gleich einleuchtend. Notenwerte sind in I da, wo die Struktur es erforderte, halbiert; nicht so in II. Die Verzierungsfrage bleibt ungeklärt und muß es bleiben. Die Anordnung erfolgt in beiden Bänden sinnvoll nach Gattungen und Tonarten, vorausgesetzt, daß in II (vgl. *Introduction* S. XIV) nicht Tänze zu Suiten gepreßt sind. Ebenso ist der Bestimmung der Stücke für Klavier wie Orgel Genüge getan, die den Inhalt beider Bände sinnvoll geteilt hat. Ein Teil der Hss., die in II vermerkt sind, enthält nur weltliches Spielmaterial. Die Hervorhebung der Kammerorgel als ausführendes Instrument, für die in II Beispiele gegeben sind, ist zu begrüßen. Die Beschreibungen und Dispositionen zeitgenössischer Klaviertypen und Orgeln werden die Benutzer dankbar registrieren, hoffentlich auch beherzigen.

Die Quellenliste des zweiten Bandes macht als gewichtiges Novum mit einer Photokopie von Berlin, Deutsche Staatsbibl. Ms. 40 316 bekannt, die für Schierning, deren Arbeit nicht genannt ist, noch als verschollen galt. (Laut Auskunft von Fr. Dr. Schierning hat sich inzwischen eine zweite Photokopie der Hs. in der Staatsbibliothek Berlin angefund.) Schierning nennt mit Seiffert übrigens 3 Schreiber, nicht 2. Insgesamt kommen 15 weitere Quellen zu Wort. Die Quellenlage bleibt auch hier im ganzen dieselbe wie im I. Band. Bezeichnungen wie *French* oder *German* oder *Welsh Dance* könnten gerade beweisen, daß *Bu*, auch wenn man die Hs. für autograph halten will, auch fremder

Länder Tänze gesammelt habe. Warum sollten sie einen Mann wie Bull nicht interessiert haben? Andererseits kann Bull natürlich auch solche Stücke bearbeitet haben. Wie stark die Werke gerade in späteren Hss. und Drucken zerspielt sind, beweist Nr. 121 (S. 226). Bei langen Variationsreihen, wie Nr. 85, oder wo Variationen als selbständiges Stück angehängt sind, wie in Nr. 127c, wäre selbst im autographen *Bu* Aufnahme fremder Variationen als Kompliment vor dem Autor oder aus Interesse am Spiel möglich. Selbst *Bu* also, das für die meisten Stücke als Vorlage dient, bietet keine absolute Sicherheit, weder in bezug auf die Fassung noch den Autor. Der Herausgeber macht das selbst sehr schön klar an Nr. 141, einem Stück, das wir zu den korrekten rechnen, bei dem er alle 4 Fassungen gibt, und wo *Bu* das kürzere Stück bietet. Kannten hier die restlichen 3 Quellen, die als unsicherer gelten müssen, dennoch die reinere Fassung? Oder haben sie weiterkomponiert? Alle Fassungen sind in ihrer Weise gut und im Stil ähnlich. Daß bei Datierungen der Stücke, wie der Indices, wie der Hss., immer fraglich bleibt, ob sie das Datum der Abfassung oder der Niederschrift oder der Inbesitznahme meinen, sei auch hier betont. Alle Stücke, deren Signierungen nur auf einer Quelle basieren oder aus nur stilistischen Gründen geschätzt sind (für die übrigens *Me* wie *Tr* oder *El* dann ebenso in Anspruch genommen sind wie *Bu* — man vgl. Nr. 77, 80, 81, 83, 106, 107, 118, 137), müssen wir auch hier in Zweifel ziehen. So gut der Herausgeber Bulls Handschrift auch zu kennen meint, er selbst liefert Beweise für die Antastbarkeit der Stilkritik, wenn er im Appendix 11 Stücke des I. Bandes, von denen er dort nur zwei beanstandet hatte, schon wieder in Zweifel ziehen muß, und wo er im Kritischen Apparat die Möglichkeit offen läßt, daß das Stück auch von einem andern Autor sein könne (Nr. 122, 134), zeigt es keinen stilistischen Unterschied zu anderen Stücken von Bull. Es darf nicht vergessen werden, daß Stile auch nachgeahmt werden können, und daß die Personalstile der Zeit sich nicht so stark unterscheiden wie später. Daß Autoren auch selbst das Stück eines Kollegen bearbeitet haben, bleibt nie ausgeschlossen (Nr. 122). Deshalb übrigens zwei Autoren nicht dasselbe Tanzstück bearbeiten sollten (Nr. 126c), ist nicht recht ersichtlich. Eben das scheint uns

wahrscheinlich. Das könnte auch für Nr. 132c gelten. Für eindeutig halten wir die Autorschaft z. B. bei Stücken wie Nr. 73, 86a, b, 87a, b, 88a, b, 90, 93 u. a. m., weil hier meist Titel wie Autorangabe in den Quellen übereinstimmen. Bei der gebotenen Lesart kann man immer verschiedener Meinung sein. Bei Nr. 103 und 104 hätten wir umgestellt, weil schon Pepusch das „*voorgaende*“, das, wie oft, Zufall ist, mißverstanden haben kann. Bei 102a könnten die 7 Variationen in Oxford, Bodleian Ms. Mus. Sch. D 217, trotz des mageren Textes vielleicht die fehlenden Variationen darstellen? Der Schreiber könnte sie vereinfacht haben.

Wir geben zu, daß wir die Ausgabe bewußt von der einen, uns zumeist am Herzen liegenden Seite her beleuchtet haben, auf die Gefahr hin, manchmal überzubelichten. Es ging uns darum, klarzumachen, daß auch Ausgaben englischer Virginalmusik vor demselben Problem stehen, das Ausgaben intavolierter Musik heute nun einmal darstellen, und daß auch hier Quellenveröffentlichungen den Vorrang vor Einzelausgaben haben. Betrachtet man die Ausgabe als praktische Spielausgabe, so ist alles geleistet, was zu leisten möglich ist — nur wissenschaftliche Ausgaben können das nicht mehr sein. Nicht weil den Herausgebern die Fähigkeit dazu ermangelt — niemand wird uns diese Meinung unterstellen wollen —, sondern weil auch die größte Mühe an so wenig tauglichem Objekt nicht zu reinem Ergebnis führen kann.

Bezüglich des Inhaltes der beiden Bände an und für sich wird man mit den Herausgebern den Nachdruck auf den II. Band legen. Der I. enthält nur geistliches Material, bescheidene, zeitübliche Präludien, Fantasien verschiedener Setzweise, d. h. strenge, gelehrt wie Nr. 17 und 19, beweglich gefällige wie Nr. 7, 11, 12, harmonisch betonte wie Nr. 3, mit gewohnter Themendurchnahme in allen Abschnitten. Am abwechslungsreichsten und reizvollsten erscheinen Nr. 13 und Nr. 10 mit eigenartig behandeltem Orgelpunkt. Die *In nomine*s sind im ganzen interessanter durch häufigen Taktwechsel der Abschnitte, selbst fortlaufend im Text, wie Nr. 28, wo beständiger Wechsel zwischen geradem und ungeradem, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{3}{8}$ -Takt statthat. Der c. f. liegt meist in der Oberstimme. Die Sprache ist manchmal fast lieblich und geschmeidig (Nr. 20/21).

Dagegen wirken die *Misereres* fast tot. Die Hymnen zeigen keine sehr persönliche Handschrift, am ehesten noch *Vexilla regis*. Bezeichnend ist, wie frisch sofort die Sprache wird, wenn es sich um liedhafte Texte handelt wie bei den Carols. Die beständige ausgleichende Rhythmik, die auch bei Gibbons auffällt und an den Stile brisé der Franzosen erinnert, beweist hier wie im II. Band, wie sehr auch dieser Zeiteigentum und am Lautenklang gewonnen war. Nicht zufällig bringt der II. Band auch Bearbeitungen von Lautenwerken wie Nr. 89. Vieles im ersten Band ist zweifellos Schulwerk, zu reinem Gebrauchszweck bestimmt. Im II. Band dominieren die Pavenen und Gagliarden, die ein hohes Gesamtniveau zeigen, aus dem man kaum Stücke herausheben kann. Wir weisen besonders auf die Nr. 77, 127b, 129a, 70, 72, 127d, 129b. Jedes Stück ist eine Kostbarkeit im Satz, in der Harmonik und im Variationsreichtum. Bulls Sprache liebt vor allem weitgriffige Akkordzerlegung von reicher Klangfülle. Die übrigen Tänze, Couranten, Allemanden und andere sind natürlich dem getanzten Tanz und dem reinen Volkslied näher, zeigen aber auch schon manchmal trotz des frühen Zeitpunktes anspruchsvollere Setzweise, wie Nr. 79, 104. Bei den häufigen Tonwiederholungen (*Ionic Alman*, *Country Dance*) fragt man sich, ob hier nicht Triller gemeint sind. Zweimalige Wiederholung eines Tons ist aber überhaupt beliebt. In Nr. 108, einem zeitüblichen Schlachtgemälde mit Glockengeläut, sind die Wiederholungen zweifellos als Effekt gesetzt. Ein Gegenstück dazu bildet das Jagdstück Nr. 125. Die übrigen Programmstücke sind, mit Ausnahme der beiden *Jewels*, bescheiden. Von den für England so typischen Liedvariationen muß Nr. 85 hervorgehoben werden, weil hier alle nur denkbaren Möglichkeiten der Variation abgehandelt sind. (Wir haben die Stücke hier ohne Rücksicht darauf, ob sie tatsächlich von Bull sind, besprochen.) Margarete Reimann, Berlin

Orlando Gibbons: Keyboard Music. Transcribed and edited by Gerald Hendrie. Published for the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1962. 104 S. (Musica Britannia. XX).

Die vorliegende Ausgabe folgt in den Editionsprinzipien derjenigen der *Keyboard Music* von John Bull (Musica Britannia

XIV und XIX), auf deren Rezension (vgl. oben) wir uns beziehen. — Gehen wir auch hier ins einzelne, so bietet sich trotz der Gewissenhaftigkeit der Autoren Problem über Problem. Dem schmalen Band liegen rund 40 Quellen zugrunde, von denen 3 Hauptquellen allein für 34 von 50 Stücken bestimmend sind (vgl. S. XV). Sie werden gebildet von der *Parthenia*, also einem Sammeldruck, von Dart mit guten Gründen auf 1612/13 geschätzt, Benjamin Cosyns *Virginal Book*, für das 1620 durch den datierten Index als gesichertes Datum vorliegt, und das Ms. British Museum Add. 36 661, das in *Musica Britannica* XIV von Dart Thomas Tunstall als Sammler zugesprochen und in seinem ersten Teil auf 1630 festgelegt ist. (Für alle abgekürzten Quellenbezeichnungen vgl. man immer die Abkürzungsliste S. 91 ff.). Daß Sammeldrucke wie die *Parthenia* nicht verläßlich sind, bestätigt sich auch hier. Unter Nr. 12 (S. 96) erklärt der Herausgeber, wie in der Einleitung, daß andere Quellen z. T. frühere Lesarten zu kennen scheinen, und daß generell „a revision for virginals“ wahrscheinlich ist. Bei Nr. 18 scheinen die Lesarten von *Tr* oft die älteren und reineren, wie auch oft bei Bulls Stücken, und bei Nr. 2 die von *C* 2 und *Be* ebenso gültig als ruhiges Auslaufen zum Schluß. Daß Gibbons selbst verschiedene Überarbeitungen in Umlauf gebracht habe, wie der Herausgeber für Nr. 2, 12, 15 annehmen möchte, scheint uns sekundär gegenüber der Wahrscheinlichkeit, daß Schreiber, Sammler und Spieler entsprechend dem Gebrauchszweck selbsttätig eingegriffen haben, und nur selten, wie in Nr. 50 (S. 103), wo die stilkritische Begründung einleuchtend ist, dürfte man mit Stilkritik allein gute Ergebnisse erzielen, da auch Wandel im Stil der Autoren selbst einzubeziehen ist. Bezeichnend ist auch hier, daß öfter eine Quelle zwei Versionen desselben Stücks gibt (Nr. 43, Nr. 2), was wir so deuten, daß der Sammler oder Schreiber die authentische Fassung selbst nicht kannte. Allerdings spricht gerade dieser Umstand auch für die Meinung der Herausgeber, daß der Autor selbst verschiedene Fassungen billigte.

Bedenken bestehen auch gegenüber der Authentizität der Fassungen in *Co*, deren Echtheitsbegründung wegen der frühen Datierung und vielen Autorangaben zuerst so einleuchtet. In Nr. 28 (S. 99) meint der Herausgeber selbst, eine Überarbeitung durch Cosyn zu erkennen. Das legt nahe, daß er

öfter eingegriffen und auch Autoren wechselt hat, wie ja auch die Herausgeber von John Bull betonen (I, S. 159). Für Nr. 35 z. B. (S. 100) ist die Lesart von *D* 2 ebenso gut wie die von *Co*. Könnte nicht *D* 2 eine bessere Vorlage gehabt und darum den Schluß von *Co* ausgestrichen haben? Gerade *Co* bildet aber eine der Hauptstützen der Ausgabe, und ihre Autorangaben hat man meist widerspruchslos akzeptiert. *Tu*, die gleichfalls als Hauptquelle behandelt ist, bringt gleichwohl ein Stück wie Nr. 38, das am ehesten einem französischen Autor zu gehören scheint, wenn man nicht so früh schon französischen Einfluß annehmen will. Dasselbe gilt für *Tu* und *Bu* in bezug auf Nr. 39, und wenn *Tu* für Nr. 29 mehr variierte Wiederholungen bringt als *Be*, so könnte eben das gegen ihre Originalität sprechen, da sie ja vielfach hinzuimprovisiert und -komponiert wurden. Auch für Nr. 43 geben neben dem Text die Variationen den Ausschlag für die Wahl von *Tu*, die unter 9 Quellen die einzig signierte ist, obwohl *Cr*, *PB* und *Ro* ihrerseits ernst zu nehmen sind. Weiter ist *D* 2 z. B. als schwache Quelle beleuchtet. Wo sie aber die einzige Quelle darstellt, z. B. für Nr. 26, 16, und den Namen des Autors verzeichnet, wird sie vollgültig benutzt, ebenso andere zweit- und dritrangige Quellen wie *Cu* für Nr. 17.

Stücke, für die nur eine Quelle vorhanden ist, dürften, selbst mit Autornamen, auch hier als ungesichert zu betrachten sein. Die Autorangaben werden auch aus andern Hss. als *Co* meist willig akzeptiert. Wie prekär aber die Lage ist, beleuchtet Nr. 28, wo von 7 Quellen 2 Gibbons, 2 einen anderen Autor nennen, 2 anonym sind und eine 2 Autoren nennt. Hier rettet *Pa*, die aber selbst nicht ganz einwandfrei ist, die Situation. Bei Nr. 31 bringen von 5 Quellen nur 2 Gibbons' Namen, bei Nr. 34 von 7 Quellen nur 3 und gerade *Bu*, eine der Primärquellen, bringt als einzige Hs. Variationen und nennt einen anderen Autor. Selbst das so naheliegende Vorgehen, sich in solchen Zweifelsfällen auf den besten oder auch reichsten Text zu stützen, hat seine Tücken, da eben auch dieser bereits verarbeitet sein kann.

Ebenso werden manchmal Titel der Stücke Quellen entnommen, die sonst nicht primär zugrunde gelegt sind, dann aber doch plötzlich völlig ernst genommen werden. Man vgl. neben Nr. 34 Nr. 27. Wir wollen bei

dieser Gelegenheit verzeichnen, daß der Herausgeber gelegentlich Nr. 18 und 19 glaubhaft macht, daß der Schreiber von *Ly 2 Pa* gekannt hat und daß ferner *Ly 1* wie *Ly 2* oft Stücke anonym bringen, die andere Quellen mit Autorangaben versehen (Nr. 28, 30, 31, 37); ferner, daß *El* auch Werke von Frescobaldi und Sweelinck enthält.

Mit all dem soll nicht ausgeschlossen sein, daß in vielen Fällen tatsächlich Gibbons und Gibbons' Text geboten ist, nur ist oft keine letzte Sicherung dafür vorhanden. Das Problem von Gesamtausgaben einzelner Meister ist also hier wie bei John Bull dasselbe. Was die Anlage des Inhalts des Bandes angeht, so ist der Gruppierung nach Tonarten und Formen zuzustimmen, obgleich bekannt ist, daß bunte, gemischte Folgen in den Hss. ebenso häufig sind. Die Stücke selbst, die sicher nur einen Bruchteil von Gibbons' Gesamtwerk darstellen, zeigen das bekannte Bild der geschätzten Virginalmusik. Präludien (Nr. 4 hätte man als Versus stehen lassen sollen) mehr handwerklicher Natur, Fantasien, an denen, wie an vielen Stücken Bulls, das intrikate rhythmische Gefüge, das an Lauteneinfluß erinnert, auffällt, mit so guten Vertretern wie Nr. 9, 11, 12 — in der Satzdicke entspricht „*Woods so wild*“ —, Allemanden, die mit Ausnahme von Nr. 37 noch das schlichte, liedhafte Gefüge der Frühzeit zeigen, Couranten, die fast alle französischer Provenienz scheinen (die englisch wirkende Rep. bei Nr. 40 z. B. könnte in englischen Quellen hinzugekommen sein) und reizvoll volksliedhafte Grounds, wie der *Italian Ground* und Nr. 28. Die Nrn. 43 und 44 scheinen fast zu primitiv, um von Gibbons' Hand sein zu können; auch die Quellenlage kommt dieser Meinung entgegen, obgleich Nr. 45, die gesichert zu sein scheint, nicht differiert. Natürlich können die Stücke immer auch simplifiziert worden sein. Das größte Format haben auch hier Pavanen und Gagliarden, wo allerdings manche Variation lehrhaft wirkt. Die Fassungen von *Tr* wirken auch hier immer als die früheren. Interessant, daß bei Co eine Pavane als Allemande erscheint, wie auch die $\frac{3}{4}$ -Mask Nr. 42 in PB, wogegen Nr. 41 einer französischen Allemande wenig gleich sieht. Offensichtlich liegt zu diesem Zeitpunkt der Begriff Allemande noch wenig fest. Unter den Gagliarden fallen Nr. 21 und 23 durch ihre Lieb-

lichkeit auf. Auf die Stücke der beiden Indices gehen wir nicht ein, da Gibbons' Autorschaft bei ihnen ziemlich ungesichert ist. Margarete Reimann, Berlin

Joseph Haydn: Werke. Reihe XXXII, Bd. 1: Volksliedbearbeitungen. Nr. 1—100, Schottische Lieder, hrsg. von Karl Geiringer. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1961. X, 105 S.

Von den insgesamt 445 Bearbeitungen schottischer, walisischer und irischer Volksweisen, die Joseph Haydn zwischen 1791 und 1805 verfertigte, werden in dieser Ausgabe jene hundert Lieder vorgelegt, die der Verleger William Napier im Jahre 1792 in einem elegant ausgestatteten Druck herausbrachte. Unter den insgesamt 396 Subskribenten dieses Bandes waren die Königin und der Thronfolger, aber auch Walter Scott und die gefeierte Sängerin Mrs. Billington. In ihrer zum Teil auf keltische Elemente zurückzuführenden Originalität stießen gerade die schottischen Volksweisen auf das Interesse einer in England schon früh an musikalischer und dichterischer Folklore interessierten Gesellschaft.

Mit der Bearbeitung der Volksweisen für Singstimme, Klavier, Violine und Violoncello ad libitum folgte Haydn einer Tradition schottischer Volksliedbearbeitungen (vgl. Vorwort, Anmerkung 10), zugleich aber auch einer spezifisch englischen Mode. Offensichtlich war das Klaviertrio-Spiel in der englischen Musikpflege der damaligen Zeit besonders verbreitet (vgl. auch etwa Haydns vom 11. 1. 1790 datierten Brief an Artaria).

Da die Originalhandschrift Haydns für diese schottischen Volksliedbearbeitungen fehlt, lag der vorliegenden Ausgabe der zweite Band von Napiers *A Selection of Original Scots Songs* zugrunde. Auf Grund dieser einfachen Quellenlage war die musikalische Revision, bei der nur einige offensichtliche Notenfehler korrigiert wurden, relativ einfach. Ungleich größere Probleme stellten sich demgegenüber bei der textlichen Gestaltung. Inkongruenzen zwischen dem bei Napier der Melodie unterlegten Text und der dann nochmals mit dem ganzen Gedicht abgedruckten Anfangsstrophe zwangen für die vorliegende Ausgabe zu Kompromissen. — Der unter Mitarbeit von Paul G. Buchloh verfaßte Kritische Bericht Karl Geiringers — besonders wertvoll durch den Nachweis der

Textdichter von verschiedenen Liedern — enthält am Schluß Napiers Vorwort zur Originalausgabe der hundert Lieder und ein Glossar dieser Ausgabe.

Hans Christoph Worbs, Hamburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X, Supplement, Werkgruppe 28, Abt. 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels. Band 2: Der *Messias*, dazu: Kritischer Bericht; Band 3: Das Alexander-Fest. Vorgelegt von Andreas Holschneider. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1961 und 1962. XVIII und 314; 115; XVI und 198 S.

Die vorliegenden ersten Bände der Händel-Bearbeitungen Mozarts im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe sind von größter Bedeutung, da sie erstmals eine vollständige Dokumentation der Geschichte und Quellen dieser Bearbeitungen ebenso wie der Arbeitstechnik Mozarts bieten und gleichzeitig neues Licht auf die Frage werfen, wie der reife Mozart das zu seiner Zeit veraltete Barockorchester und dessen Aufführungsstil beurteilte. Puristen, die mit gutem Grund Zusätze Mozarts oder anderer Komponisten bei Aufführungen von Händel-Oratorien ablehnen, sollten zweierlei bedenken: Es war die Aufgabe des Herausgebers, Mozarts Bearbeitung vollständig und genau darzustellen, und er hat diese Aufgabe mit Erfolg gelöst; ferner aber ist zu bedenken, daß Händel einzelne Teile des *Messiah* von Aufführung zu Aufführung je nach den zur Verfügung stehenden Solisten und nach anderen Umständen veränderte, so daß es unmöglich ist, eine „Urtext-Ausgabe“ einer endgültigen und authentischen Fassung gerade dieses Oratoriums vorzulegen.

Händel selbst leitete alle Aufführungen des *Messiah* bis zu seinem Tode. Später führten Geschmackswandlungen zu mancherlei Zusätzen und Änderungen, und der Massenchor und das Massenorchester der Händel-Feier von 1784 setzten die Norm für die Mammutaufführungen im Kristallpalast während des 19. Jahrhunderts, die mit der Ausbreitung des Händelkults ihr Gegenstück in Deutschland und Österreich fanden. Daß dieser Händelkult sich in Deutschland ausbreitete, ist vor allem Mozarts Bearbeitungen (*Acis und Galatea* 1788, *Der Messias* 1789, *Das Alexander-Fest* und die *Cäcilien-Ode*, beide 1790) zu verdanken, obwohl be-

reits Starzer den *Judas Makkabäus* (Wien 1779) und Hiller den *Messias* (Berlin 1786) bearbeitet hatten.

Der Herausgeber weist nach, daß Mozarts Vorlage zum *Messias* der erste vollständige Druck des Werkes von Randall & Abel (London, 4. Juli 1767) war, der die Stichplatten von Walshs Ausgabe *Songs in Messiah* (um 1749) benutzte. Von dieser Vorlage stellte ein Kopist eine „Grundpartitur“ her, die die Soli und die Chor- und Streicherstimmen mit den dynamischen Zeichen usw. enthielt; hiernach trug Mozart die neuen Bläserstimmen in die Systeme ein, die zu diesem Zweck freigelassen worden waren. Die sechs Faksimiletafeln geben einen sehr guten Eindruck von dieser Arbeitsweise (Händel selbst arbeitete ähnlich, als er die Arie „*Rejoice greatly*“ im Autograph des *Messiah* umarbeitete: Ein Kopist schrieb die Schlüssel, die Vorzeichen und die Continuo-Stimme, worauf Händel die Singstimme und die Streicher vom $12/8$ -Takt in den $4/4$ -Takt umschrieb). Von dieser Originalpartitur Mozarts ist nur der dritte Teil erhalten; daneben existieren eine Kopie des ganzen Werkes, die etwa zehn Jahre später von Haydns Hauptkopisten Johann Eißler jun. geschrieben wurde, sowie Mozarts Aufführungsmaterial. Dies sind die Hauptquellen.

Der *Messias* entstand, wie die anderen Händel-Bearbeitungen Mozarts, auf Anregung Gottfried van Swietens und wurde im Hause des Grafen Johann Esterházy am 6. März 1789 zum ersten Male aufgeführt. Wie der Herausgeber betont, waren der *Messias* und das *Alexander-Fest* für Privataufführungen bestimmt, und Mozart dachte keineswegs an eine Veröffentlichung, die tatsächlich auch erst nach seinem Tode erfolgte.

Mozarts Eingriffe in Händels Partitur sind bedeutend und vielschichtig; sie können hier im Einzelnen nicht verfolgt werden. Die obligate Trompete in der Arie „*Sie schallt, die Posaun!*“ machte Mozart viele Schwierigkeiten, da die Technik des Clarinblasens mit dem Niedergang der Stadtpfeifereien in Vergessenheit geraten war. So existieren drei Fassungen (die erste und zweite im Anhang), in denen drastische Kürzungen und Uminstrumentierungen vorgenommen wurden. Es war nur natürlich, daß Händels barockes Orchester Mozart veraltet und nicht akzeptabel erscheinen mußte; so war er subjektiv durchaus im Recht, als er Flöten, Klarinetten und Hörner hinzufügte und die

Oboen- und Fagottstimmen umschrieb. Sicherlich aber gereichen diese Eingriffe dem Werk nicht immer zum Vorteil. Händels Streicher-unisono in „Das Volk, das im Dunkeln wandelt“, „presents a vivid picture of the indeterminate wanderings of unbelief“ (J. Herbage in *Handel — A Symposium*, London 1954, S. 97), während mit Mozarts Streichquartett- und Holzbläsersatz „the Valley of the Shadow of Death has become a well-kept cemetery garden“ (J. P. Larsen, *Handel's Messiah*, London 1957, S. 119). Noch weniger gerechtfertigt erscheint die Neukomposition von „Wenn Gott ist für uns“ als Rezitativ.

Für die Bearbeitung des *Alexander-Fests* diente der Originaldruck Walshs (London, 8. März 1738) als Vorlage. Die Bearbeitungstechnik war dieselbe wie beim *Messias*; als Hauptquellen haben sich die vollständige Originalpartitur Mozarts und die Originalstimmen erhalten. Wiederum stand keine Orgel zur Verfügung, aber Mozart behielt das Cembalo bei den Secco-Rezitativen bei. Die Clarinistimmen sind umgeschrieben oder (in der Arie „Gib Rache!“) ganz fortgelassen, aber während Händel Trompeten und Pauken für den Anfang des zweiten Teiles aufspart, führt Mozart sie schon zu Beginn des ersten Teils (Arie und Chor „*Bacchus, ewig jung und schön*“) ein. Die übrigen Bläser werden fast durchweg im Sinne des klassischen Orchesters verwendet.

Der Herausgeber hat den Text der Bearbeitungen Mozarts zuverlässig wiedergegeben, und die Vorworte zu den Notenbänden wie der Kritische Bericht zum *Messias* sind Muster wissenschaftlicher Klarheit und Genauigkeit. Mit Recht betont er, daß letzten Endes nur eine Ausgabe des *Messias* mit einer Gegenüberstellung des Originals und der Mozartschen Bearbeitung von Seite zu Seite alle Einzelheiten der Bearbeitungstechnik Mozarts zeigen könnte. Für diesen Vergleich steht die Kritische Ausgabe des *Messias* innerhalb der Hallischen Händel-Ausgabe noch aus; ob eine wirklich definitive Ausgabe dieses Werks überhaupt möglich sein wird, steht aus den oben genannten Gründen dahin, doch könnte sie bei dem Druck von 1767 ansetzen. Die Originalfassung des *Alexander-Fests* ist durch Konrad Amelns Ausgabe im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe leicht vergleichbar.

Schließlich sei ein kurzer Kommentar über die Wasserzeichen-Abbildungen im Kritischen Bericht zum *Messias* (S. 109/110) gestattet. Sie sind aus technischen Gründen „um ein Drittel verkleinert“ dargestellt, was den Vergleich mit anderen (datierten oder durch diesen Vergleich zu datierenden) Wasserzeichen unverhältnismäßig erschwert. Edward Heawood hat festgestellt, daß die Lebensdauer einer Wasserzeichenform und damit eines Wasserzeichens am Ende des 18. Jahrhunderts überraschend kurz war und wahrscheinlich nicht mehr als zwei bis drei Jahre umfaßte (vgl. auch die *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, Hilversum 1950 ff., die von der Musikwissenschaft mit Gewinn konsultiert werden könnten).

Frederick Hudson, Newcastle upon Tyne

Pavel Josef Vejvanovský: Compozizioni per orchestra, hrsg. von Jaroslav Pohanka. 4 Bde. Prag: Artia-Verlag (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland, Skandinavien, Niederlande und Schweiz: Bärenreiter-Verlag Kassel) 1958, 1960, 1961, 1962. VIII und 33. XII und 107, IX und 103, XI und 89 S. Partitur. (*Musica Antiqua Bohemica*. 36. 47. 48. 49.)

P. J. Vejvanovský (vor 1640–1693) war der bedeutendste und fruchtbarste unter den einheimischen Komponisten der Liechtenstein-Kastelkornschen Kapelle in Kremsier und Olmütz. Von 1664 an „*tubicen campestris*“ des erzbischöflichen Orchesters, übernahm er 1670 nach Bibers Abgang die Leitung. Unter seinen zahlreichen, durchweg in Kremsier erhaltenen Werken befinden sich vierunddreißig Sonaten, Serenaten und Balletti für verschiedene Instrumentalbesetzungen, die meisten nach venezianischem Muster für zwei bis drei klanglich kontrastierende Streicher- bzw. Bläserchöre. J. Pohankas Verdienst ist es, die oft schwer lesbaren Autographe und Abschriften übertragen und ediert zu haben. Als „Probeheft“ erschienen drei ausgewählte Werke 1958, die restlichen einunddreißig dann chronologisch geordnet in drei umfangreichen Bänden 1960–1961. Eine sehr informative Einleitung ist dem Bd. 47 der MAB vorangestellt.

Die vier Bände enthalten eine Fülle überraschend guter Musik, nicht zuletzt, wenn man die Qualität mit dem herabsetzenden Urteil P. Nettls (vgl. *ZfMw* IV, 1922, S. 485 ff.), der V. als ungebildeten Trompeter

und flachen Nachschreiber charakterisiert, vergleicht. Bemerkenswerterweise kommen in einem Drittel der Werke überhaupt keine Trompeten oder Clarinen vor, ja einige der bedeutendsten Werke sind unter den Kompositionen für Streicher zu finden (XXVIII *Offertur ad duos choros*, XIX *Harmonia romana* — ein verkapptes Violinkonzert mit fünfstimmiger Begleitung —, XIV *Sonata a 6 campanarum*). Unter den frühen „Sonaten“ (Bd. 47, I—X, Bd. 48 XI—XVIII, komponiert 1765—1767) sind die Streicherwerke besonders zahlreich (11 von 18), und die Besetzung schwankt zwischen 3 (XVIII *Sonata tribus quadrantibus* für Clar., Pos., Viol. m. Gb.) und 10 Stimmen. Außer Violinen, Violen, Posaunen und Trompeten (in den datierten Werken bis 1679 immer nur 2 Clarinen) finden wir an weniger üblichen Instrumenten Gamben (II, ausdrücklich „*violae da gamba*“, sonst nur „*violae*“ oder „*brazze*“). Von 1670 an erweitert sich das Instrumentarium mit „*piffari*“ (3 in XXII, 1679; 3 „*schalamiae ó piffarae*“ in XXV, 1688), Fagott (zum ersten Mal in XXII, 1679) und „*cornetti*“ (XXX, undatiert). Die zwei konzertierenden Clarinen werden durch 3 „*trombe*“ zum fünfstimmigen Trompetenchor erweitert (XXXII, 1680; XXVIII, 1691). Bemerkenswert sind Vejvanovskýs konzertierende Werke mit Solovioline, besonders die Sonaten XXVI (1689), XIV (1666) und XIX (*Harmonia romana*, 1669). Das letztgenannte Werk ist ein veritables Concerto grosso mit der Satzfolge Sonata-(Allegro bzw. Presto mit eingeschobenen Adagiotakten) — Courante — Fuga (!) — Passagio (virtuoses Violinsolo mit Begleitung von 3 Violinen!) — Saltarello — Allemanda — Gigue. Insbesondere im Saltarello ist die Muffatsche Concerto-grosso-Technik ganz verblüffend vorweggenommen. Beachtenswert ist auch die programmatische *Sonata a 6 campanarum* (XIV, für 3 Violinen, 2 Violen und Orgel-b.c., 1666) mit einem virtuosen Solo der drei Violinen und imitierenden Arpeggios im letzten Allegroabschnitt. Schließlich wollen wir noch die *Sonata paschalis* (V, 1666 f. 2 Violinen, 3 Violen und b. c.) hervorheben. Hier wechseln zwei- und dreitaktige Perioden; ein eingeschobener „Echo“-satz besteht nur aus Dreitaktern mit „verschobenen“ Akzenten.

Vejvanovskýs Motive und Themen sind — besonders in den Werken mit Trompeten — manchmal etwas kurzatmig, jedoch von einer volkstümlichen Frische. In einer

Serenada (1670, MAB Bd. 36) bringen die Trompeten im ersten Satz sogar ein tschechisches Weihnachtslied, das im 18. Jahrhundert von mehreren Komponisten und noch von B. Smetana (in der Oper *Der Kuß*) verwendet wurde. Sowohl die Melodik wie auch die Rhythmik und Harmonik sind oft deutlich von der Clarine her beeinflusst. Modulationen werden den Streichergruppen überlassen, während die Trompeten starr an ihren Naturtönen festhalten. In den mehrchörigen Werken ergibt sich hieraus eine homophone Flächenwirkung von bedeutendem klanglichem Interesse.

Neben den Wiener Instrumentalkomponisten der Zeit, die in Kremsier reich vertreten sind, behauptet sich Vejvanovský nicht nur durch einige der hier aufgezählten Vorzüge, sondern nicht zuletzt auch durch die Virtuosität, mit der er die Clarinen- und sonstigen Bläserstimmen behandelt.

Der Herausgeber hat, soweit dem Rezensenten Vergleichsmaterial zur Verfügung stand, die Vorlagen mit größter Akribie übertragen und alle Korrekturen und Ergänzungen deutlich hervorgehoben. In den ersten beiden Bänden (36 und 47), deren Notentext geschrieben ist, sind zahlreiche Noten etwas verschoben oder undeutlich in die Systeme eingetragen. Der Notentext der Bände 48 und 49 ist gestochen. Einige größere Übertragungsfehler in der *Intrada con altre arie* (XXII, 1679): Intrada, Takt 7, Clarine II, c"; Takt 16, Viola I hat der Herausgeber eine Viertelnote g' übersehen, wodurch der Rest der Phrase um einen Vierteltakt verschoben wurde und unschöne Quintenparallelen entstanden. Ganz unverständlicherweise hat der Herausgeber die Überschrift des letzten Satzes (C-Takt) als *Saltarello* gedeutet, obwohl in den Stimmen ganz deutlich *Sonatella*, *Sonatina* bzw. *Sonata* steht. Im *Canario der Balletti pro tabula* (XX), Clarino II, Takt 22, muß die erste Note natürlich e" heißen. Die Datierung der *Serenada* XXVII soll 1691 statt 1679 lauten. Die Generalbaßaussetzung des Herausgebers ist überwiegend schlicht akkordisch, manchmal (in den Orgelstimmen der vielstimmigen Werke) etwas zu dünn, insbesondere dort, wo der drei- oder gar zweistimmige Satz sogar auf die wichtige Terz verzichtet, die im (dreistimmigen) Sextakkord hingegen nicht nur unzulässig, sondern auch ungeschön ist. Im Gegensatz zu dieser akkordischen Aussetzung erscheinen uns plötzlich auftretende

virtuose Passagen und Figuren (Sonata XIV, Largo) etwas zu überraschend.

Diese kleinen Einwände sollen jedoch die Verdienste des Herausgebers um diese wichtige und ausgezeichnete Ausgabe keinesfalls schmälern. Wir wollen hoffen, daß noch weitere Werke aus den Kremsierer Beständen, nicht zuletzt die zahlreichen Kirchenwerke, auch ihren Platz in der MAB finden mögen.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Mitteilungen

Am 25. November 1963 verstarb in Bonn Professor Dr. Walther Holtzmann, von 1953 bis 1961 Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Die deutsche Musikwissenschaft ist Walther Holtzmann zu großem Dank verpflichtet. Durch seine Bereitschaft, eine musikwissenschaftliche Arbeitsstelle unter seine Obhut als Institutsdirektor zu nehmen, wurde die Gründung der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom ermöglicht. Walther Holtzmann war ein Kenner und Liebhaber der Musik. Er hat sich unermüdlich für seine Musikabteilung eingesetzt und ist ihrem Aufbau mit seinem Rat zur Seite gestanden. Eines der zuerst in Angriff genommenen Unternehmen der Abteilung, die Bibliographie des musikalischen Schrifttums in nichtmusikalischen italienischen Zeitschriften, geht auf seine Initiative zurück. Der Name Walther Holtzmanns wird mit der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in besonderer Weise verbunden bleiben.

Helmuth Hücke

Am 30. Mai 1964 verstarb in Bonn im Alter von 96 Jahren der Nestor der deutschen Beethoven-Forschung, Professor Stephan Ley.

Im Alter von 71 Jahren verstarb in Berlin Dr. Erich H. Müller von Asow.

Am 15. August 1964 verstarb in München im Alter von 65 Jahren Professor Dr. Eberhard Preußner (Salzburg).

Am 3. Juli 1964 feierte Professor Dr. Alfred Orel (Wien) seinen 75. Geburtstag.

Professor Leo Schrade, Basel, starb im Alter von 60 Jahren.

Am 30. August 1964 feierte Professor Dr. Kurt Stephenson (Bonn) seinen 65. Geburtstag.

Am 2. August 1964 feierte Professor Dr. Bence Szabolcsi (Budapest) seinen 65. Geburtstag.

Am 17. August 1964 feierte Hofrat Professor Dr. Leopold Nowak (Wien) seinen 60. Geburtstag. Eine Festschrift *Bruckner-Studien* ist dem Jubilar überreicht worden und gleichzeitig im Buchhandel erschienen.

Herr Dr. Manfred Sader hat sich an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz mit dem Thema „Lautheit und Lärm. Gehörpsychologische Fragen der Schallintensität“ für das Fach Psychologie habilitiert.

Dr. Wilhelm Pfannkuch (Kiel) ist am 22. Juli 1964 zum Wissenschaftlichen Rat an der Universität Kiel ernannt worden.

Professor Dr. Walter Wiora (Kiel) hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität des Saarlandes erhalten.

Dozent Dr. Hans Hickmann (Hamburg) hat in der Zeit vom 9.—12. Juni 1964 auf Einladung der Universität Leicester, des Coventry Teachers Training College, des West Hill Training College Birmingham, des City of Birmingham Teacher Training College und des Deutschen Kultur-Instituts London fünf Vorträge über das Thema „Vocal Style and Sound Ideal before Bach“ gehalten.

Professor Dr. Walter Wiora (Kiel) wurde zum stellvertretenden Vorsitzenden des Deutschen Musikrates gewählt.

Unter der Präsidentschaft von Guglielmo Barblan ist Anfang dieses Jahres in Mailand die Società Italiana di Musicologia neu gegründet worden.

Die Newberry Library hat mit Hilfe einer Spende der Carnegie Corporation in Höhe von 250 000 Dollar ein „Humanities Seminar“ gegründet, das die Bestände der Bibliothek für Forschungs-Teams und einzelne Untersuchungen besonders auf dem Gebiete der Geschichte, Literaturwissenschaft, Philosophische Geschichte und Musikwissenschaft nutzbar machen will. Für das erste Arbeitsjahr ist eine Konzentration auf Renaissance-Forschungen vorgesehen.

Die Musikabteilung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ist an einem Schriftenaustausch mit ausländischen musikwissenschaftlichen Instituten interessiert. Zur Zeit bietet sie die „Documenta Bartókiana“ und den Bericht über die 2. Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Liszt-Bartók, Budapest 1961, an. Interessenten werden gebeten, sich mit Tauschangeboten an Herrn Professor Dr. Bence Szabolcsi, Magyar Tudományos Akadémia, Bartók Archivum, Budapest I, Országház u. 9, zu wenden.

Die Entstehungsgeschichte von Schuberts unvollendeter h-moll-Symphonie ist von Alois A. Chalus (Wien) einer neuen und gründlichen Untersuchung unterzogen worden, die zu wichtigen Ergebnissen geführt hat. Ein kurzer Artikel darüber ist 1963 in der Zeitschrift „Der Kollege“ (Betriebszeitung der Österreichischen Staatsdruckerei) erschienen. Der Verfasser, Alois A. Chalus, Wien X, Erlachgasse 133—135, 2/41, ist gern bereit, unter Wahrung des Urheberrechts, über Einzelheiten Auskunft zu geben.

Dr. Friedrich Lippmann hat am 1. Juli 1964 die Leitung der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom übernommen. In einem Mitteilungsblatt vom Juni 1964 hat die Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts italienische Neu-

erscheinungen der letzten Jahre auf dem Gebiet der Musikwissenschaft mit genauen bibliographischen Angaben verzeichnet, aus der Erfahrung heraus, daß vor allem die oft wichtigen Veröffentlichungen kleiner Verlage und Privatdrucke den deutschen Interessenten meist nicht oder nicht schnell genug bekannt werden. Dieses Verzeichnis, das auch die italienischen Ladenpreise und die Adressen der meisten Verlage enthält, ist vervielfältigt und bei den musikwissenschaftlichen Instituten in der Bundesrepublik hinterlegt worden. Anfragen sind daher zweckmäßig an diese Institute zu richten.

Musikethnologe für Arbeit in Indien gesucht. Promovierter Indologe (27 J.) fährt zwei Jahre (65—67) nach Indien, um Handschriften zu bearbeiten. Daneben möchte er mündlich überlieferte, gesungene Dichtung in N-Indien aufnehmen und philologisch auswerten. Für die musikethnologische Seite der Aufnahme und Bearbeitung wird ein junger, möglichst promovierter Musikethnologe gesucht, der daneben ein eigenes Arbeitsprogramm haben kann (gegenseitige Assistenz). Die Finanzierung soll, wenn möglich, über die DFG oder den DAAD erfolgen. — Interessenten mögen sich umgehend mit Dr. Konrad Meissner, 355 Marburg, Geschwister-Scholl-Straße 11, Adolf-Reichwein-Haus, Zimmer 103, in Verbindung setzen.